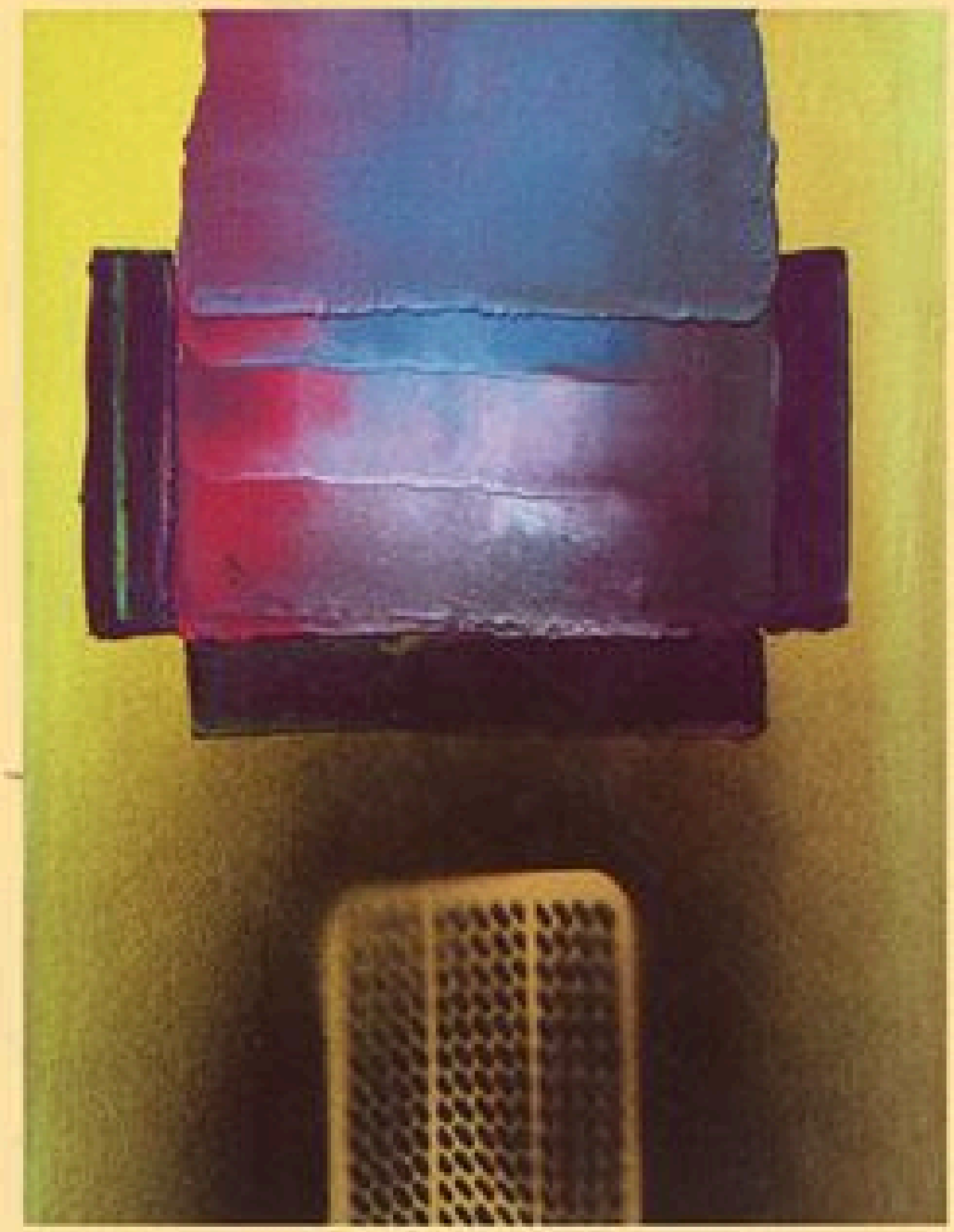
مكتبة النقد الأدبي

فانسون جوف

شعريّة الرّواية



ترجمة: لحسن أحمامة

النشر

شعريّة الرّواية

☒ لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو أو بأي طريقة سواء كانت الكترونية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر ومسبقاً.

فانسون جوف

شعريّة الرّواية

ترجمة وتقديم

لحسَن أحمامة

La poétique du roman,
Vincent Jouve,
Armand Colin, 2001

فانسون جوف؛ شعرية الرواية
ترجمة : لحسَن أحمامة

الطبعة الأولى2012

© حقوق النشر والترجمة والاقتباس محفوظة

لـ دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر
هاتف: 00963 112236468
فاكس: 00963112257677
ص . ب: 11418، دمشق. سوريا
www.attakwin.com
info@attakwin.com

إهداء المترجم

إلى إسماعيل

تقديم المترجم

يتفق أغلب النقاد والمنظرين بأن الشعرية (poétics/ poétique)، أو النظرية الأدبية كما يعرفها كيبيدي فارغا، هي دراسة البنيات المتحكمة في الخطاب الأدبي دون التقيد بنوع أدبي محدد، أو أنها المجال الذي يقترح صياغة مقولات تسمح بإدراك وحدة كل الأعمال الأدبية وتنوعها في الآن معا، بحيث يصبح العمل الفردي توضيحا لهذه المقولات. في هذا السياق يبدو تعريف هروشوفسكي للشعرية ملائما. يقول: "الشعرية هي الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنها تعالج قضية "ما الأدب"؟ والقضايا الممكنة المطورة منها، ك: ما الفن في اللغة؟ ما هي أشكال وأنواع الأدب؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما؟ ما نسق فن خاص أو لغة خاصة لشاعرما؟ كيف تتشكل قصة ما؟ ما هي المظاهر الخاصة لآثار الأدب؟ كيف هي مؤلفة؟ كيف تنتظم الظواهر غير الأدبية ضمن النصوص الأدبية؟[1]. هكذا فمدار اشتغالها هو مجمل الأدب من حيث هو إبداع. لكن هذا المدار يقيم وزنا للحدود والفوارق النوعية بين الأجناس الأدبية. من هنا نشأت فروع متخصصة بكل جنس أدبي على حدة: شعرية المسرح، وشعرية الشعر، وشعرية الرواية، ألخ.

---

(1)شلوميت ريمون- كنعان، *التخييل القصصي: الشعرية المعاصرة*، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق 2010، ص.10.

ولعل هذه الأخيرة، موضوع هذا الكتاب، هي التي حظيت باهتمام العديد من النقاد. يؤول ذلك إلى أن الرواية هي المجال الدراسي الذي تجد فيه الشعرية مبتغاها وإجرائياتها، من حيث كون هذا الجنس الإبداعي، بحسب ميخائيل باختين، توليفا، وشكلا غير منجز، أو خليطا من الأجناس التي سبقته، وكذلك باعتباره يشغل مكانة هامة بفعل قابليته للقراءة على نطاق واسع، وبفعل إحلاله محل الملحمة والتراجيدية. من هنا ساهمت الراوية في تطوير الشعرية وتوسيع آليات اشتغالها.

وعلى الرغم من كون تاريخ الشعرية مجالا قديما منذ أرسطو، فإن من فتح السبيل لذلك كان الشكلانيون الروس الذين أولوا اهتماما بالغا بالشكل. وقد رافق ذلك تطور النقد الجديد في الولايات المتحدة الأمريكية مع إ. أي ريتشارد، وغيره. كما كان لتطور النقد الأنجليزي أثره العميق مع ثلة من النقاد مثل بيرسي لوبوك، وفورستر، وواين بوث، وإدوين موير. أما من مثل الشعرية أحسن تمثيل في فرنسا فقد كان جيرار جنيت، وتزفيتان تودروف.

ولعل المتأمل لكل الدراسات المهتمة بالشعرية، يرى أن الاهتمام قد انصب على آليات اشتغال النص الروائي، بما هو خطاب يتعين تفكيكه والنظر إليه من الداخل. كان هم بيرسي لوبوك هو كيف تتشكل الروايات، من حيث إن للقارئ دورا فاعلا في هذا الإجراء، إلا أن المسألة الأساسية عنده توقفت في حدود وجهة النظر. وسيأتي إ. م. فورستر ويتقدم خطوة في التحليل، مجترحا سبع مقولات هي: القصة، والشخصيات، والحبكة، والخيال، والبنية، والإيقاع،

والتنبؤ (لا يعني التنبؤ هنا التكهن بما قد يحدث، وإنما النبرة الغنائية والميلوديا). في حين ستعادل الشعرية عند واين بوث مفهوم البلاغة من خلال مؤلفه الهام *بلاغة التخييل*.

ولئن اهتم النقد الإنجليزي بالبنيات السردية داخل المحكي، فإن تودورف في فرنسا قد نحا منحا آخر في تعريف الشعرية والتي موضوعها، في نظره، هو توصيف اشتغال الخطاب الأدبي. أصبح الخطاب عنده معادلا للنص. بهذا التصور، جعل تودورف اللغة نقطة انطلاقه، مقترحا نحو المحكي. إلا أن الخطأ الذي سقط فيه تمثل في عدم الفصل بين اللغة الأدبية، واللغة غير الأدبية. لكنه سيقطع مع الشكلانيين الروس، ويرى أن الأدب هو في ذات الآن تشييد وبحث عن الحقيقة. أما الذي يعود إليه الفضل في تأسيس شعرية جديدة للرواية بالمعنى الحقيقي هو جنيت من خلال كتبه الثلاثة *صور* I, II, III، وبشكل خاص *صور* III، والذي صاغ فيه جملة من المفاهيم الإجرائية السامحة بالتحليل الأعمق للمحكي الراوئي. وهكذا، فقد أفاد جنيت من جل الدراسات التي سبقته، مقدما إطارا مكتملا للدراسة الشعرية التي سيفيد منها سلفه الناقد الأمريكي جونتان كالر من خلال كتابه *الشعرية البنيوية*، وغيره من النقاد. لا يمكن كذلك إغفال مساهمات فيليب هامون، وميخائيل باختين، وسوزن سليمان، وشلوميت ريمون ـ كنعان على سبيل الحصر.

لا نتغيا من هذا التقديم عرض تأريخ للشعرية ومسارها، فذلك يستلزم كتابا قائما بذاته. حسبنا هنا أن نحيل باقتضاب شديد على المرجعية التي اتكأ عليها الناقد الفرنسي فانسون جوف لصياغة كتابه

شعرية الرواية الذي قمنا بترجمته لتمكين القارئ العربي من الاطلاع على منجز هذا الناقد. وقد قمنا من قبل بترجمة كتابه الرائد حول الشخصية في الرواية: *أثر الشخصية في الرواية*.

في كتاب *شعرية الرواية*، لا يرى جوف إلى مكونات النص الراوئي، وطبيعة اشتغاله، متوقفا عند حدود التوصيف وحسب، وإنما يروم التفسير والتأويل، مستندا في ذلك إلى مجالات معرفية أخرى توسع من دائرة التحليل، وكأنه بذلك قد أدرك قصور الشعرية في ربطها للخطاب الروائي بعالمه المرجعي، معتمدة فقط على إبراز مكوناته الداخلية. إن مثل هذا التحليل لا يعدو أن يكون تحليلا آليا يلغي البعد الجمالي للنص، ومقاصده، وغاياته. إن النص الراوئي يعني أكثر من ذلك. من هنا يبدو هذا المؤلف مقدما تصورا مكتملا ليس في عرضه للشعرية وحسب، وإنما في ربط المحكي التخييلي بسياقاته، باعتبار أن الرواية ليست متخيلا يسترفد من متخيلات أخرى، ويتصادى معها، وإنما هي أيضا نص يؤلفه الراوئي، مستندا في ذلك إلى رؤيته للواقع الذي هو أحد معطياته. غير أن هذا لا يعني أن الرواية انعكاس للواقع، كما زعم أصحاب نظرية الانعكاس، إنها إبداع فني قبل كل شيء يشكل فيه المرجعي الواقعي مدلولا.

ووعيا منه بأهمية الدلالة من خلال الإحالة على الواقع المرجعي، فقد طعم جوف برنامجه القرائي بمجالات معرفية أخرى كعلم النفس، والمنهج السوسيولوجي، ونظرية التلقي، إلخ. هكذا، فتح آفاقا أخرى تجعل من قراءة المتخيل الروائي قراءة فاعلة ومثمرة،

وليس قراءة عقيمة تقف عند حدود تفكيك آليات صياغته، صارفة النظر عن كل تأويل، بما هو مدلول لكل دال.

وإذ نقدم هذه الترجمة إلى القارئ العربي، فإننا نروم من ذلك المساهمة في تطوير الممارسة النقدية في العالم العربي والتي مازالت متلكئة رغم كل الجهود المبذولة من طرف النقاد والباحثين والمترجمين العرب. ولعل ذلك يعود إلى قلة الترجمة بالقياس إلى ما يترجم في الغرب[2]. الأمر هنا لا يتعلق بعدد الكتب النقدية أو المترجمة في كل سنة وحسب، وإنما أيضا مشكل عدم مواكبة المدارس والتيارات النقدية التي تظهر في الغرب، بحيث لا يصلنا منهج جديد أو مقاربة جديدة إلا بعد الإعلان عن موتهما أو هما في الطريق إلى ذلك. من مثل ذلك التاريخانية الجديدة، والنقد الماركسي الجديد، والنقد الإيكولوجي، وغيرها من المناهج الأكثر حداثة، علما بأن هناك بعضا من النقاد العرب الذين لفتوا الانتباه إليها، لكنها لم تلق مزيدا من الاهتمام المطلوب. هل يعود الأمر إلى تحفظ الباحث العربي إلى حين إثبات مصداقيتها، وهذا ما لا نعتقده، أم إلى غياب استراتيجية تسمح بهذه المواكبة؟ أم إلى غياب سياسة ثقافية تولي هذا الأمر ما يستحقه من عناية؟

---

(2) أشرنا إلى هذه المسألة في التقديم الذي قدمنا به *أثر الشخصية في الرواية*.
Jean- Yves Tadié, La critique Littéraire au XXe siècle, Agora, Pierre Belfond.

لسنا من ذلك نبخس قيمة الفعل النقدي والترجمي في عالمنا العربي، وإنما نتوخى التشديد على تسريع وتيرة هذه المواكبة، كيما تكون فاعلة في تطوير مجتمعاتنا وتغييرها بما يضمن لنا مكانة مميزة في مجال الدراسات الأدبية في هذه الألفية الثالثة.

المترجم، 2011

مقدمـــة

يطمح هذا الكتاب إلى إطلاع القارئ على شعرية الروايـة. نعـني هنا بمصطلح "الشعرية" في مفهومها الأكثر عمومية "دراسة الإجراءات الداخلية للأثر الأدبي". والواقع أنه يصعب اليوم تحليل نـص مـا دون التساؤل عن التقنيات التي يلتمسها والعناصر التي تشكله. فقـد باتـت هذه المقاربة الداخلية تكملة (إن لم تكن شـرطا) لازمـة لكـل دراسـة خارجية، سواء باسـتلهام بيـوغرافي أو تـاريخي، لكونهـا تهـدف إلى إعادة الأثر الأدبي إلى محيطه.

فكما أكد الشكلانيون الـروس (الـذين رأوا في البدايـة أن الـنص واقع لفظي)، هل توجد إجراءات أدبية على نحو خاص؟ يظل السؤال مفتوحا، لكن لا يرقـى إلى الـشك أن الأجنـاس الكـبرى تخـضع إلى قواعد مضبوطة تسمح بتحديدها. ذلك أن الشعر والمسرح والمحكـي أجناس لا تعمل بنفس الطريقة. وحتى داخل الحقل الـسردي نفـسه، الذي كان ولايـزال، علـى الأقـل في فرنـسا، الموضـوع ذا الامتيـاز للمقاربـات "الـشكلية"، ثمـة نـصوص ذات طبيعـة مختلفـة. فعنـدما تحولت السرديات من دراسة النصوص القصيرة، مثل الخرافة والقصة القصيرة، إلى تحليل الروايات، كان عليها على نحو كاشـف أن تعيـد التفكير كثيرا في مفاهيمها.

ليست فائدة الرواية في كونها تظل الجنس الأكثر موضوعا للدراسة وحسب، وإنما أيضا وبسبب خاصياتها (الطول والتعقيد)، لا تترك نفسها منغلقة على نماذج مبسطة تعسفيا. بل أكثر من ذلك، يسمح المتن الروائي بالتحقق من ملاءمة النماذج المختلفة والمقترحة من أجل تحليل النصوص.

على أن "المقاربة الداخلية" ليست مرادفا ل" المقاربة الوصفية بحصر المعنى". إذ كما أشار رومان ياكبسون سنة 1919 في أحد النصوص المؤسسة للشكلانية (الشعر الروسي الجديد)، "إذا كانت الدراسات الأدبية تروم أن تصير علما [...] فعليها الاعتراف بالإجراء كشخصيتها الوحيدة"، وأضاف في الحال قائلا:" إن السؤال الأساسي هو سؤال حول التطبيق وتعليل الإجراء". هذا المسعى الذي يتحالف فيه التحليل والتأويل سيكون موضوع هذا الكتاب.

وإذا، فشعرية الرواية، كما تفهم في هذا المؤلف، ستستعير النماذج النظرية المختلفة التي تدمج التحليل الشكلي في إجرائها. هكذا، لن يتم استدعاء المقاربات السردية والسيميائية وحسب، وإنما أيضا التطورات الأخيرة في النقد السيكولوجي، والنقد الاجتماعي، علاوة على المساهمات الحديثة جدا في لسانيات التلفظ ونظريات القراءة.

الجزء الأول "التحليل والتركيب"

لما كان هدف هذا المؤلف هو تحليل الأبعاد المختلفة للرواية، فسيركز كل فصل على مظهر معين في المحكي الروائي.

هكذا، سيوضح الفصل الأول (عند عتبة الرواية: عقد القراءة) بواسطة أي الإجراءات تشير الرواية، منذ مفتتحها، لماذا وكيف تتعين قراءتها. وكما سيركز على تحديد مفهوم "عقد القراءة"، سيقترح تحليلا للعناصر الأساسية للمناص (العنوان والتوطئة) وكذا الإستهلال.

الفصل الثاني (جسد الرواية: بنيات المحكي) سيكرس للسرديات التي، في أثر ج. جنيت ، تهتم بالدال، أي بالمحكي كما يقدِّم للقراءة. كذلك سيتم تحليل القضايا التالية: طبيعة الراوي ووظائفه، المسافة والتبئير، الزمنية والوصف.

الفصل الثالث (قلب الرواية: بنيات القصة) سيقدم تحليلا لـ"محتوى البنية"، بفحصه لعنصرين مفتاحين هما الحبكة والشخصية. وباستلهامه أعمال أ. ج. غريماس السيميائية البنائية، سيركز على مفاهيم "النسق العاملي"، و"الدور التيماتي"، و"البرنامج السردي". إضافة إلى ذلك، سيقدم جردا للدراسات الراهنة المهتمة بالشخصية: المقاربة السيميولوجية (الشخصية باعتبارها علامة)، والمقاربة السيميائية (الشخصية باعتبارها وظيفة)، والمقاربة السيميو ـ تداولية (الشخصية بوصفها أثر القراءة).

الفصل الرابع (خطاب الرواية: التلفظ) سيفحص آثار التلفظ في الملفوظ. المقصود بذلك تحديد العلامات التي ترسلها الذاتية المخصبة كل نص (الأثر ـ الذات)، والطريقة التي بها يتموقع العمل الأدبي إزاء النصوص التي ينهل منها (التناص)، والتراكب المعقد للصوت الذي يحدد الخطاب الساخر.

الفصل الخامس (الحقيقة الروائية: التسجيل خارج ـ النص) سيدرس السمات التي تتركها الذات (أنا المؤلف) في النص، من جهة، وتلك التي يتركها التاريخ (السياق الثقافي) من جهة أخرى. ذلك أن كل نص يسحب في الواقع مادته من المتخيل الشخصي (الذي بالوسع دراسته بالالتجاء إلى النموذج التحليلي – النفسي)، ومن بيئة سوسيو ـ تاريخية (التي يتم إدراك بصمتها على مستوى المضمون كما على مستوى الكتابة).

أما الفصل السادس (القارئ في الرواية) فسيستكنه الإجراءات التي بواسطتها يبرمج النص تلقيه: تحيين الدور المخصص للقارئ والاستراتيجيات السردية التي تأخذه كهدف؛ وتقديم (خصوصا، انطلاقا من أعمال أمبرطو إيكو) كيفيات علاقته بالنص. سيكون الاهتمام بقارئ الرواية (صورة القارئ كما يلتمسها النص) من جهة، وبرواية القارئ (مجموع الإجراءات التي بواسطتها يقوم القارئ الحقيقي بردة الفعل على الدور المقترح له) من جهة أخرى.

الجزء الثاني "معلمات وأدوات"

في هذا الجزء سيتم اقتراح سلسلة من الجذاذات التاريخية عن تطور المكونات المختلفة للرواية وتقنيات الكتابة، ومسرد يذكر بتعريف المفاهيم النظرية الأساسية، وببليوغرافيا عامة، وفهرست مزدوج عن المؤلفين والمصطلحات.

تحليل وتركيب

(1)

عند عتبة الرواية: عقد القراءة

يبرمج النص الروائي في جزئه الأعظم عملية تلقيه، إذ لما كانت كل رواية تقترح، بطريقة ما، وفي ذات الآن، قصة وصيغة استعمال، فلأن ثمة سلسلة من العلامات تشير إلى أي مواضعات يتعين وفقها قراءة الكتاب. هذه الإشارات في مجموعها تشكل ما يمكن نعته بـ"ميثاق" أو "عقد القراءة" الذي ينعقد في موضعين لهما امتيازات: النص الموازي (le paratexte) والاستهلال (l'incipit).

النص الموازي : العنوان والتوطئة (ص

يحيل النص الموازي على كل ما يحوط النص بدون أن يكون هو النص بكل ما تحمله الكلمة من معنى، بحسبانه يلعب دورا رئيسيا في "أفق انتظار" القارئ. وهكذا، فالعنوان والتمهيد هما أحد هذه التمظهرات الأكثر أهمية.

L'incipit (الاستهلال) (ص

تشكل بداية أي رواية المجال الآخر الذي ينعقد فيه عقد القراءة، ويتحدد من خلال هدف ثلاثي: الإخبار، والاهتمام، والإشارة إلى هوية النص المقروء.

النص الموازي: العنوان والتوطئة

النص الموازي

تعريف:

يعين النص الموازي الخطاب المواكب الذي يصاحب كل نص.

"يكمن العمل الأدبي بصورة شمولية أو جوهرية في نص ما، بمعنى (التعريف في حده الأدنى) في متتالية طويلة إلى حد ما من ملفوظات لفظية ذات دلالة إلى حد ما. على أن هذا النص نادرا ما يقدم ذاته في حالة عارية، بدون دعم ومصاحبة عدد ما من الإنتاجات التي تكون عينها لفظية أو عير لفظية مثل اسم المؤلف، والعنوان، والتمهيد، والتوضيحات، والتي لا نعرف دائما ما إذا كان يتعين علينا أو لا يتعين اعتبارها منتمية إليه؛ لكنها على أية حال تحوط به وتمدده من أجل تقديمه بدقة بالمعنى العادي للتقديم، لكن أيضا بمعناه الأشد قوة: من أجل جعله حاضرا، وتأكيد حضوره في العالم، و"تلقيه" ، واستهلاكه في صورة كتاب كما يبدو لنا اليوم على الأقل. هذه المصاحبة، أي مصاحبة الاتساع والوتيرة، تشكل [...] النص الموازي للعمل الأدبي. من ثمة فالمناص هو ما يجعل من الكتاب كتابا، ويقترح نفسه على هذا النحو للقراء، وبشكل عام على الجمهور".

Gérard Genette, Seuils, Paris,
Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1987,p. 7

إلى جانب هذه العناصر المشار إليها أعلاه، يمكن إضافة الفهرس، والإحالات، وعناوين الفصول، والعناوين الداخلية، واسم الناشر، وعنوان المنشورات، والتمهيد، وكلمة الختام.

عقد القراءة

يشكل المناص، بمراعاة لوظيفته في التقديم، حيزا ينعقد فيه بجلاء عقد القراءة. لتوضيح هذا التصور، لنتذكر أننا لا نقرأ كل النصوص بنفس الطريقة: فالرواية البوليسية لا تحدث نفس الانتظارات التي تحدثها الرواية التاريخية؛ والرواية الواقعية لا تحترم نفس القواعد التي تحترمها الرواية الفانتستيكية. لهذا وبمنحه مؤشرات عن طبيعة الكتاب، يساعد المناص القارئ على موضعة نفسه في منظور ملائم. إن وضع "رواية تاريخية" على غلاف ما يدل على كون المؤلف يلتزم بعدم قول ما يناقض التاريخ الرسمي: فقد نشعر بصحة الاحتيال إذا ما كانت *الثالثة والتسعون*، رواية فيكتور هوجو التاريخية، ستختتم بانتصار الانتفاضة الفيدية على الحكومة الثورية. ويشير عنوان مثل *مدام بوفاري* إلى أن الحبكة ستنتظم حول اسم أنثوي تكمن إحدى سماته الجوهرية في وضعها كزوجة: من هنا نجدنا مدعوين لقراءة الرواية بإعطائنا أهمية خاصة للوضعية الزوجية للبطلة. كما أن بعض التوضيحات مثل ما نجد على غلاف *الأمير الصغير* لسانت إكزوبيري تفترض تمثل الشخصية الرئيسية والعالم الذي يكبر فيه. فسذاجة السمة والإحالة على الألوان الأولية ترسم حدود الكون الطفولي الذي يستقبل انخراط المؤلف الكلي.

أفق الانتظار

من خلال هذه الأمثلة، نلاحظ أن لمفهوم "عقد القراءة" مفهوما معادلا هو "أفق الانتظار"، ذلك أن كل المؤشرات التي يقدمها النص قبل الشروع في القراءة ترسم حقلا من الإمكانات التي يدمجها القارئ بوعي منه إلى حد ما. إذا خيب النص أفق الانتظار، فثمة خرق لعقد القراءة، ولن يحدث التواصل بالكل. هكذا، سنقبل بسهولة رؤية أموات يبعثون من محكي فانتستيكي، على حين لن نتحمل ذلك في رواية بوليسية. وإذا كان فرار لويس السادس عشر عشية إعدامه مرفوضا في رواية تاريخية، فمن المحتمل أن يجد هذا الحدث مكانته في محكي استيهامي أو حلمي. إن القراءة تبنينها تلك المواضعات التي لكي لا تكون صريحة، لا تجثم بثقلها على علاقتنا بالقصة.

النص الحاف والنص المصاحب

يميز جنيت، في اتكائه على معيار الموضعة، بين نوعين من النصوص الموازية: النص الموازي الواقع داخل الكتاب (العنوان، التمهيد، الملاحظات، عناوين الفصل) الذي يمنحه اسم النص المصاحب ، والنص الموازي الواقع (أصلا على الأقل) خارج الكتاب (الحوارات، المراسلات، اليوميات الحميمية) والذي يسميه النص الحاف . ولئن كان النص المصاحب غير منفصل بالكل عن النص، فإن النص الحاف لا يلحق عادة بالكتاب إلا بعديا بمساعدة طبعة عالمة وبهدف إضاءة سياقية وبيوغرافية. في طبعة غاليمار لنص *الإعدام* لأراغون، يلحق بالنص الأصلي الصادر سنة 1965 "كلمة ـ بعدية" (après-dire) تعود إلى سنة 1970: يعود المؤلف، بعد قراءته لبحث إجازة كتب في غضون ذلك حول روايته، إلى الحديث عن تكوين

نصه. في هذه الحالة الخاصة، إذا كان إلحاق النص الموازي الخارجي بالنص يظهر صراحة نية الكاتب، فإن حضور الرسائل والمسودات في حدث النص يكشف، بصورة عامة، مسؤولية المعلق أو الناشر أكثر من مسؤولية المؤلف.

وإذن، سوف نهتم أساسا بالنص المصاحب، وبشكل أخص بعنصرين يلعبان دورا أساسيا في عقد القراءة الروائية: نعني بذلك العنوان والتمهيد إذا ما كان موجودا.

العنوان

ليس من المفروض توضيح الدور الأساسي للعنوان في علاقة القارئ بالنص. ففي غياب معرفة دقيقة بالمؤلف، عادة ما نرتهن بالعنوان في اختيار قراءة رواية ما أو عدم قراءتها. ثمة عناوين "تشد بتلابيبنا"، وعناوين تنفرنا، وأخرى تفاجئنا؛ عناوين تصدمنا، وعناوين تسحرنا، وأخرى تستفزنا.

العنوان وأفق الانتظار

"إذا كانت قراءة الرواية هي في الواقع فك سر تخييلي مشيد يمتصه المحكي نفسه، فإن العنوان، بوصفه ملتبسا، هو تلك العلامة التي بها يفتتح الكتاب: من هنا يجد السؤال الروائي نفسه مطروحا، وأفق انتظار القراءة معينا، والجواب مأمولا. من العنوان، يفرض الجهل ومقتضى امتصاصه نفسهما في ذات الآن. ويكون نشاط القراءة، هذه الرغبة في معرفة ما يسترعي الانتباه على الفور كحاجة للمعرفة وإمكانية لها (وبالتالي باهتمام)، مثارا."

Charles Grivel, Production de l'intérêt romanesque,
Paris –La Haye, Mouton, 1973,p. 173

بشكل دقيق، يشغل العنوان أربع وظائف جوهرية تشكل عنصرا مناصيا بالدرجة الأولى.

وظيفة التحديد

بادئ ذي بدء، يصلح العنوان لتحديد كتاب ما، ولتسميته (مثلما أن الاسم يحدد شخصا ما). فإذا ما استثنينا حالات التماثل الصوتي الهامشية نسبيا، فإن العنوان يقدم ذاته كاسم لكتاب، بطاقة هويته. لكن نادرا ما يكون ضروريا تحديد المؤلف حينما نطلب من الكتبي *دير ابرام* أو *أو جيني غراندي*. وهكذا فالعنوان معيار كاف للتحديد.

الوظيفة الوصفية

يمنح العنوان أيضا إشارات عن محتوى و/ أو شكل الكتاب. فإذا ما أحالت *البؤساء* على أبطال مختلفين في الملحمة الهوجوية (أي محتوى الكتاب)، فإن عنوانا مثل *مخطوط عثر عليه بساراغوسا* يعين النص كما هو عليه في حقيقته المادية. بحسب الاصطلاح الذي يقترحه جنيت، نتعامل في الحالة الأولى مع عنوان تيماتي (يستحضر المحتوى)، وفي الحالة الثانية مع عنوان شكل (يصف الشكل). لنذكر أنه، بالنسبة للسانيين، تعين التيمة ذلك الذي يتحدث عنه، والشكلي ذلك الذي يقال فيه. وإذن، بوسع العنوان الشكلي أن يحيل بامتداده على ما يتم فعله بقصة ما، وبدقة أكثر على ما كُتب فيها. إن *كتاب الضحك والنسيان* لميلان كونديرا لهو في ذات الآن تيماتي (من حيث معالجته للضحك والنسيان) وشكلي (الكتاب" هو ما فعله كونديرا بتأملاته حول الضحك والنسيان).

* بوسع العناوين التيماتية (التي تعين تيمة العمل الذي يتحدث عنه) أن تأتي بأشكال كثيرة.

ـ تحيل العناوين الحرفية على الموضوع المركزي. ف *العلاقات الخطرة* للاكلو تعالج بصيغة مدمرة العلاقات الغرامية؛ وتشكل *حرب وسلم* ملحمة تتناوب فيها الصراعات وفترات السلم. أما *بول وفرجيني* لبيرناندە دو سان ـ بيير فبطلاها يحملان هذين الاسمين.

ـ ترتبط العناوين **الكنائية** بعنصر أو شخصية ثانوية في القصة. في *الأب غوريو* لبلزاك، البطل الحقيقي في الرواية هو، كما نعرف، راستنياك: إنه هو، وليس العجوز الخائر القوى الذي يموت بسبب جحود بناته، الذي يظل في مركز القصة منذ البداية إلى النهاية؛ في حين يكون البطل في *الفرسان الثلاثة* لألكسندر دوما، هو الشخصية ذو المرتبة الرابعة، أي ذلك الذي لا يسميه العنوان، أي دارغاتون.

ـ العناوين **الإستعارية** تصف محتوى النص بطريقة رمزية. ف *الأحمر والأسود* تعين الوظيفتين المفترض منهما الاستجابة للطموح الاجتماعي لجوليان سوريل: الوظيفة العسكرية (الأحمر)، والوظيفة الدينية (الأسود). وتعين *ليلك الوادي* رمزيا هينريات دو مورتصوف، موضوع محنة عشق فيليكس دو فانديس. وفي *سفر في الهزيع الأخير من الليل*، يحيل سيلين على السفر الداخلي للبطل الذي خلال تنقلاته حول العالم، يواجه غموضه الخاص مثل مواجهته ظلمات المجتمع والحقبة اللذين شب فيهما.

وأخيراً، تقدم العناوين **اللاعباراتية** (antiphrastiques) محتوى النص بصورة ساخرة. ف *متعة الحياة* التي يظهر فيها البطل مهووسا بشبح الموت، وهو عنوان إحدى روايات زولا الأشد قتامة؛ وتحكي *طفولة رئيس*، وهي قصة قصيرة لسارتر، قصة مراهقة كائن معقد وسيئ الطبع يبحث لتأكيد ذاته داخل نزعة حركية ليمين متطرف.

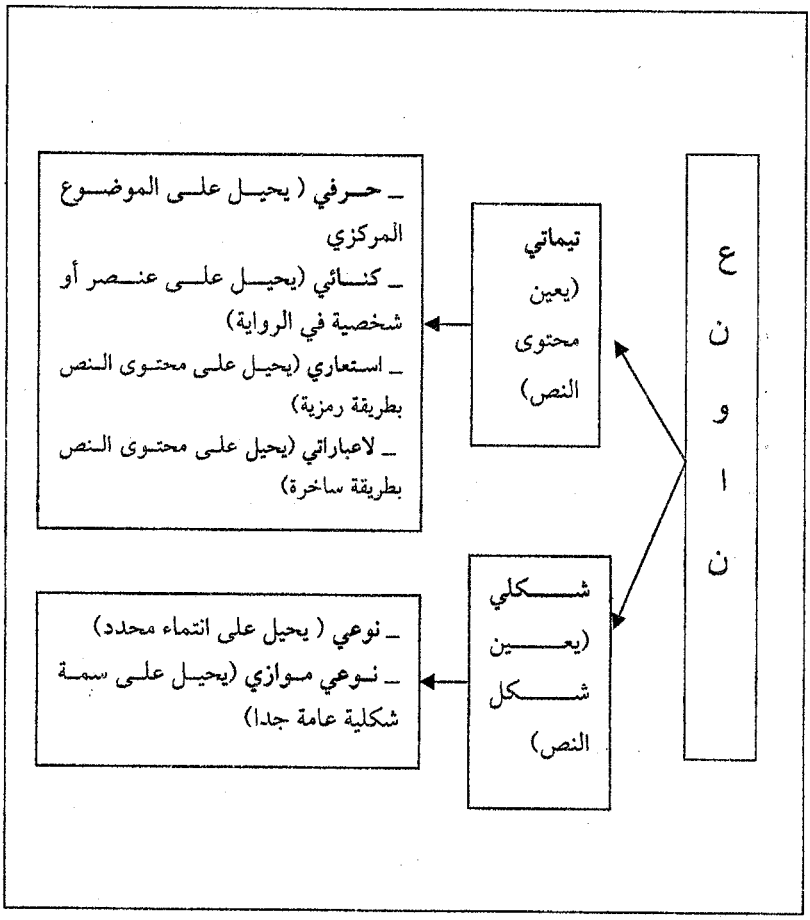
* بإحالتها على النص من حيث هو موضوع، لا تعين العناوين الشكلية ذلك الذي يُتحدث عنه، وإنما الطريقة التي تُكتب به. وبهذا تصنف نفسها على سلم ذاهب من الأكثر دقة إلى الأشد غموضا. بوسعنا تخطيطيا التمييز بين العناوين النوعية (génériques) التي تعين انتماء محددا (الرواية الكوميدية)، والعناوين النوعية الموازية المحيلة على سمة شكلية أكثر عمومية بكثير (*الديكامرون*). أما العنوان المنتقى من قبل سكارون، فيعين نصّه من خلال نعتين شكلين: الانتماء النوعي (الرواية) والسجل (الكوميدي). ويخبر العنوان المقترح من قبل بوكاتشيو أيضا عن شكل العمل الأدبي (*الديكامرون*) متوالية لمدة عشر رحلات، كل يوم مشكل من عشر قصص) لكن بدون إلحاقه بنموذج معروف أكثر من الرواية. وستقوم مارغريت دو نفار باختيار مشابه ل هيبتميرون (سبع رحلات).

* تحتوي العناوين المختلطة في نفس الوقت على عنصر تيماتي وعنصر شكلي. تلك هي حالة *كتاب الضحك والنسيان* المشار إليه أعلاه. أيضا نورد *رواية إينياس* المحيلة في نفس الآن على موضوع القصة (شخصية إينياس) وعلى ما تم فعله (الراوية).

* بوسع العناوين الملتبسة تعيين العمل الأدبي نفسه أو محتواه، دون إمكانية الحسم في ذلك. مثلا،

في حالة الإرصاد، يحيل العنوان في نفس الوقت على النص الماثل كموضوع في القصة، وعلى الكتاب الذي تحت أعيننا: إذ بوسع "صفحة من العشق" لزولا أن تعين العلاقة بين هيلين موري وطبيبها (أي الرواية) مثل الرواية التي تحكي (النص الذي تحت أعيننا). وتحيل "اعترافات" روسو على شكل النص (يتخذ الكتاب شكل اعتراف للقارئ) مثلما تحيل على محتواه (بوح فرد يدعى جان جاك روسو).

الوظيفة الوصفية للعنوان بحسب جنيت



القيمة الإيحائية

تحيل هذه القيمة على كل المعاني الملحقة التي ينقلها النص بمعزل عن وظيفته الوصفية. إن إيحاءات العنوان هي بالطبع ذات طبيعة متنوعة جدا، ومن الصعب تقديم لائحة شاملة . فقد يستدعي عنوان ما الطريقة الخاصة بالمؤلف، مثلما يستحضر حقبة أو جنسا محددين، بله بسخرية أو احترام، نسبا أدبيا. فـ"المتاهة في الزيتون" و"لغز المدفن المسحور" قد صارا نموذجيين في طريقة ماندوزا: بحيث إن البنية الموصولة الحاسمة، والإحالة المتكئة على اللغز، والسمة المشوشة، بله المتنافرة لمرجع الدلالة، كل ذلك يعين النصين موضوع السؤال كانحرافات ساخرة للرواية البوليسية. أما العناوين المتضمنة إحالة مؤرخة ـ "ثلاثة وتسعون" لهوجو، وخمسة مارس ل فيني ـ فعادة ما تقدم إيحاء بجنس "الرواية التاريخية". وتستدعي "أبهات وشقاوات الغواني" لبلزاك رواية A Splendid Misery وهي رواية ل تومس شورن المترجمة سنة 1807بـ"أبهات وآلام".

الوظيفة الإغوائية

يكمن أحد الأدوار الرئيسية للعنوان في منح قيمة للعمل الأدبي، أي بإغواء الجمهور. وقد يقوم بذلك من خلال الشكل كما من خلال المحتوى. فاللعب على الجرْس (*فتيات النار* لنيرفال والالتجاء إلى الصور المثيرة للذكريات)، أو الشاذة (*السحر الأسود* ل كيفيلك)،

والإفراط في الطول (*بونتاغرويل ملك الديسبور المعاد إلى طبيعته بمعية معاركه وانتصاراته المروعة* ل رابليه)، أو الإيجاز، بوسعها أن تكون عوامل للإغواء. على مستوى المحتوى، تتوجه بعض التيماتيات، من خلال عالميتها، إلى جمهور بأوسع ما يكون (*العشيق* ل دوراس). وقد يلعب العنوان أيضا على الرغبة في الخرق وشد الانتباه بصدمه القارئ (*جولييت أو أزدهار الرذيلة* ل ساد). والحق أن معايير الإغواء تتنوع بحسب الحقب ونوع جمهور القراء المقصودين.

التوطئة

التوطئة، بمعية العنوان، عنصر مناصي بالدرجة الأولى. إذ باعتبارها واقعة قبل النص الذي تقدمه وتعلق عليه، فإن قصدها الصريح هو توجيه التلقي. وإذا كانت تصرح بمشروع المؤلف، فما الذي تقوم به إن لم يكن تقديم توجيهات للقراءة؟

لعل التوطئة المؤلفية الأصلية (auctoriale originale) (التي يكتبها المؤلف في الطبعة الأولى من كتابه) هي الأكثر تواترا، من حيث اضطلاعها بهذا الدور من خلال ملئها وظيفتين: الحث على القراءة وبرمجتها. والمقصود هنا هو أن تشرح للقارئ لماذا وكيف يتعين عليه القراءة.

وظائف التوطئة

"*تكمن الوظيفة الأساسية للتوطئة المؤلفية المساعدة الأصلية، والتي نختصرها في التوطئة الأصلية، في* **ضمان قراءة جيدة للنص.**

هذه الصيغة الساذجة، هي الأعقد مما قد يبدو، تسمح لنفسها بالتأويل ضمن حركتين؛ تشترط الحركةُ الأولى الحركةَ الثانية بدون ضمانها قطعا كشرط لازم وغير كاف:

1. الإذن بالقراءة، و2. أن تكون هذه القراءة جيدة."

Gérard Genette, Seuils, Paris,
Ed. du Seuil, coll. Poétique, 1987,p.183

الإذن بالقراءة

تفترض الوظيفة الأولى للتوطئة ـ الإذن بالقراءة ـ قدرة من طرف المؤلف. هذا الأخير يواجه المشكل التالي: كيف يعطي قيمة لنصه دون إزعاج القارئ بتقييم أكثر وضوحا لذاته؟ فكما توضح أعمال إ. غوفمان في علم النفس الاجتماعي (طقوس التفاعل)، يسهل تلقي التقييم الأكثر وضوحا للأنا من قبل المحاور كأحد أشكال الاعتداء. تلك هي النظرية الشهيرة ل "الوجوه". في الحياة داخل المجتمع، لكل واحد هدف مزدوج: الدفاع عن محيطه (**الوجه السلبي**)، وإعطاء قيمة لصورته الخاصة في نظر الغير (**الوجه الإيجابي**). هذا الهدف لا يمكن تحقيقه إلا إذا راعى بالمقابل كل واحد الوجوه السلبية والإيجابية للغير. والحال أنه عندما يقترح مؤلف ما عمله على الجمهور، فإنه يهدد بجلاء الوجه السلبي لقرائه الممكنين. إن نشر كتاب لهو اقتحام لمحيط الغير: بأي حق يتم الإدعاء بقراءة الكتاب مقابل دفع مالي؟ تكمن الاستراتيجية بالنسبة للمؤلف في الدفاع عن عمله من غير أن يضع نفسه في المقدمة. كذلك،

ففي العديد من التوطئات، تذهب أهمية الكتاب على المستوى نفسه مع تواضع (التظاهر في غالب الأحيان) الروائي فيما يتعلق بموهبته.

ثمة طرائق عديدة لإعطاء قيمة للموضوع:

* تتمثل الأولى في التأكيد على أهمية المسألة المعالجة، ومن ثمة على **الفائدة** من قراءة العمل. و بحسب الحالات، سيتعلق الأمر بالفائدة:

ـ التوثيقية (*الرجل الضاحك* ل هوجو، من خلال لوحة لطبقة الشيوخ الإنجليز، تفترض تأملا في الأرستقراطية).

ـ الفكرية (روسو في *الإعترافات* التي تروم استجلاء رجل في حقيقته الطبيعية).

ـ الأخلاقية (*مانو ليسكو* توضح معاناة الانحطاط والاغتراب المتلاحقين).

ـ الدينية أو الاجتماعية أو السياسية (تتغيا *البؤساء* أن تكون مفيدة للمجتمع، باعتبارها احتجاجا على الجور الذي يعيشه).

* تتمثل الطريقة الثانية بحسب الميولات المفترضة للجمهور المتوجه إليه النص.

ـ *أصالة* العمل الأدبي أو *احترامه للتقاليد* (يؤكد روسو في *الاعترافات* على التفردية المطلقة لمشروعه، في حين يندرج بلزاك، في تحذيره في *غار* Gars ـ رغم بعض التحفظات ـ في خط والتر سكوت).

ـ *وحدة* العمل الأدبي *وتنوعه* (في هذا المستوى يبدو خط التقاسم جليا في الأعمال الكلاسيكية والأعمال الحديثة).

ـ مصداقيته (يأتي الصدق كأحد التقييمات المفضلة عند ساد.

هذه التقييمات تتساوى مع "اعترافات" الروائي بقصوره، وهي اعترافات يربطها جنيت بوظيفة لازمة معمدة ببلاغة كـ"وظيفة دافعة". يتعلق الأمر بالنسبة لكاتب التوطئة بالتحذير من الآثار السلبية للاحتفال الأكثر جلاء بالعمل الأدبي الذي يقترحه على القارئ. كما أن التواضع، الحقيقي أو الزائف، يسمح له بإزالة اتهامات الادعاء وأو الغرور.

توجيه القراءة

لا تهتم الوظيفة الثانية للتوطئة ب *"لماذا"* القراءة، وإنما *كيفية* القراءة: ذلك أنها تبذل قصارى جهدها لإرشاد القارئ في علاقته بالنص. بمعنى آخر تعقد معه "ميثاقا" كما تم تحديده أعلاه. وتكمن إحدى وظائف التوطئة في "تأطير" العلاقة بالنص. هنا أيضا يمتلك المؤلف عدة وسائل لتوجيه تلقي الرواية. من بين هذه المبادئ هناك:

ـ *معلومات حول تكوين الأثر الأدبي* (العناصر البيوغرافية، الإشارة إلى المصادر، والتشكرات المختلفة).

ـ *اختيار الجمهور* (القراء المأمولون، والقراء المرفوضون، الجمهور المثالي)؛

ـ *التعليق على العنوان*؛

ـ *عقد التخييل* (ما تقرأون هو محض ابتكار)؛

ـ *الإشارة إلى تنظيم القراءة*؛

ـ *إيضاحات حول السياق*؛

ـ *بيانات القصد*؛

ـ *تحديد الجنس*.

من هنا يؤكد ليساج أن ***جيل بلا*** ليس رواية مرموزة، وإنما لوحة عن الطبيعة البشرية عامة (*عقد التخييل*)، في حين يوضح أراغون بأنه كتب ***الإعدام*** بعد إدراكه لمأزق النزعة الواقعية في الأدب (*معلومات حول التكوين*). وفي ***شذرات من خطاب عاشق***، يوضح بارث بأنه رام تحرير الخطاب العاشق من الوحدة التي يعيشها اليوم (*بيان القصد*)، كما يحدد لماذا اختار الترتيب الموجود في القاموس لكتابه (*الإشارة إلى تنظيم القراءة*). ترسم كل هذه الإشارات أفق انتظار يجبر على قراءة الكتاب وفق منظور معين.

بالنسبة للتوطئات كما العناوين، كل التحويلات الساخرة ممكنة بطبيعة الحال. غير أن عناصر التوطئة تحيل دائما على واحدة من هاتين الوظيفتين الرئيسيتين: إثارة القراءة وبرمجتها.

الأنواع الأخرى للتوطئة

إضافة إلى *التوطئة المؤلفية الأصلية*، يشير جنيت إلى:

ـ التوطئات *اللاحقة* (تكمن وظيفتها في الإجابة على النقاد)،

ـ التوطئات *المتأخرة* (التي تقترح جردا)،

ـ التوطئات *الألوغرافية* (يكتبها شخص ثالث، وتوصي أكثر مما تقيم، وتقدم أكثر مما ترشد).

ـ التوطئات *التخييلية* (التي، من حيث تظاهرها بكونها جادة، تنسب النص إلى مؤلف تخييلي).

هكذا كتب نابوكوف توطئة لاحقة ل *الملك، السيدة، التابع* [الإشارة إلى أسماء في أوراق اللعب]. و كتب هيوسمان توطئة متأخرة ل *بالمقلوب*، كما كتب ليساج توطئة تخييلية ل *جيل بلا* (من توقيع البطل).

الاستهلال

إذا كان ميثاق القراءة مقترحا بشكل صريح في التوطئات، فإنه ينعقد بطريقة ضمنية في الاستهلالات. حين يكون النص الموازي غير كاف، تأتي السطور الأولى للرواية، في تحديدها لطبيعة المحكي، لتشير إلى الوضعية التي يتعين على القراءة تبنيها. لنتذكر أن ميثاق القراءة يعتمد أساسا على الجنس الذي ينتمي إليه النص. إذا لم تتم الإشارة إلى الجنس على ظهر الغلاف، فإن بداية النص تسمح بتحديده. إن بداية مثل "في الأيام الأولى من عام VIII عند مستهل فاديميير..." تعلن عن رواية تاريخية. بالمقابل، تأتي الجملة الافتتاحية التالية: "كان جين وفيليس يقضيان عطلة عجيبة في الفضاء البعيد جدا عن الكواكب المأهولة" لتشير إلى محكي الاستباق الذي تختلف مبادئه جدا بطبيعة الحال. في الحالة الأولى (*الثوار الملكيون* لبلزاك) نتوقع محكيا مطابقا لما نعرفه من خلال كتب التاريخ في نهاية الثورة. وفي الحالة الثانية (*كوكب القردة* ل بيير بول)، نتقبل دونما تحفظ خرق

قوانين العالم الحقيقي. وبإدراج النص في جنس معين، ترسم بداية الرواية أفق انتظار على خلفيته يتأسس التواصل مع القارئ.

هكذا يشغل الاستهلال تحديدا ثلاث وظائف: يخبر، ويستميل، ويقترح ميثاق القراءة.

الإخبار والاستمالة

بوسعنا اكتشاف توتر في الاستهلال بين هاتين الوظيفتين المتناقضتين جزئيا. فإذا كان الإخبار مرتكزا على الشرح والتوصيف (وهو ما يؤجل القصة بالمقدار ذاته بحصر المعنى)، فإن الاستمالة تفترض الولوج الأسرع إلى قلب الفعل. وإذن، فمن يخبر بإفراط، يوشك على إحداث الملل، ومن يرغب في الاستمالة أكثر، يوشك على الإساءة إلى الإخبار.

العرض والمخطط

"يتشكل العرض من متتالية من الأخبار الأساسية؛ وهنا يمنح الروائي تحيينا، وحجما للإيجابية. هذا المحكي ـ القبلي (داخل المحكي) يحقق النموذج الأصلي المتحكم بوجود الكتاب كسلبية. وإنه انطلاقا من هذه الخلفية بوسع المغامرة المضطربة أن تأتي.

عكس ذلك، يحدث المخطط (أو يضاعف) الاهتمام. وبواسطته يحصل المحكي النافي على أثر أقصى.

يشتمل مستهل الرواية في ذات الآن على عرض يقدم مصطلحات السرد وعلى مخطط يحدث القراءة. يوضح هذان الالتزامان

المتناقضان تنوع الحركات الافتتاحية: فالذي يعرض قلما يحير (في حين يصل المؤلف إلى ذلك في فترة سابقة من الرواية)، والذي يحير، يجد نفسه مكرها على التوقف عن ذلك من أجل العرض."

Charles Grivel, Production de l'intérêt romanesque, Paris- La Haye, Mouton, 1973, p. 93

الإخبار

بالنسبة للاستهلال، يفترض الإخبار الإجابة على ثلاثة أسئلة يطرحها كل قارئ عند شروعه في قراءة قصة ما: من؟ أين؟ متى؟ بمعنى آخر، يُخبِر استهلال الرواية، في عرضه للحبكة، القارئَ بالشخصيات الرئيسية، وبالمكان، وبحقبة الفعل. بافتتاحه لرواية "*طبيب القرية*" بالجملة التالية: "في سنة 1829، في صباح ربيعي مشرق ،كان رجل في حوالي الخمسين يسلك على ظهر جواده طريقا جبليا تؤدي إلى بلدة على مقربة من الدير الكبير"، يعرض بلزاك على الفور الحقبة والمكان والشخصية المركزية في روايته. هذا الرجل "في حوالي الخمسين"، والذي ستشغل صورته الصفحات اللاحقة، ليس سوى جينيتاس، أحد الشخصيتين البارزتين في المحكي. وإذ يخبر القارئ منذ السطور الأولى بنوع القصة التي ستروى إليه، يسعه أن يتبنى وضعية القراءة المطلوبة.

الاستمالة

ترتكز الاستمالة على إثارة الفضول لدى القارئ، وإسقاطه في شرك المحكي. من أجل ذلك، يتعين على النص فورا أن يقيم في

محيط وأن يثير أسئلة، وأن يدعو إلى التكهن بصراع، ويعلن عن تيماتيةٍ. هاكم أيضا استهلال "*قلق الملك سليمان*" لإيميل جار: "صعد إلى سيارتي، سيارة الأجرة، بمحج أوسمان. كان عجوزا مسنا بشارب جميل، ولحية بيضاء حلقها بعد ذلك عندما تعارفنا جيدا." فالنبر نبر ثقة، والجو جو العاصمة التي نظرا إلى مهنة الراوي (سائق السيارة) ستكون بالتأكيد مركز الرواية. من يكون هذا الرجل العجوز القادر فيما يبدو على إثارة محكي؟ كيف ستتطور علاقاته بالراوي نحو الحميمية؟ لماذا رغب في تغيير منظره؟ تلك هي الأسئلة المطروحة من خلال بعض السطور، والتي تحث على قراءة البقية. على أن التيمات التي نتوقع تطورها هي الشيخوخة، والصداقة ، والزمن الذي يمر، والحياة الحضرية، والمكان الذي يتركه للعلاقات البشرية.

ولئن كان الإخبار والاستمالة مقتضيين يتوجب احترامهما بدرجة أو أخرى، فالقارئ عادة ما يفضل منح امتياز لواحدة منهما. بشكل تخطيطي، يكون الاختيار بين العرض التفسيري (الذي مقصده الأول هو الإخبار) والمدخل in medias res "في قلب الحدث" (الذي هدفه استمالة القارئ باللعب على النابض الدرامي). وبين المقدمات الطويلة التي تمتد على عدة صفحات (تستهل *الأحمر والأسود* بوصف دقيق لمدينة فيريير الصغيرة) والمدخل المفاجئ في القصة مثل ما نجد على سبيل المثال في *مدام بوفاري* (بينما نحن في قاعة الدرس دخل المدير...)، ثمة العديد من الطبقات الممكنة بطبيعة الحال.

الاستهلال في الأحمر والأسود

"تشتهر مدينة فيريير الصغيرة كإحدى أجمل المدن بفرانش - كونتي. بيوتها البيضاء بسقوفها المستدقة بقرميد أحمر تمتد على منحدر الرابية، حيث ترسم باقات من شجر القسطل القوي أهون الانعراجات. نهر الدوب ينساب على بعد مئات الأقدام تحت حصون شيدها الأسبان قديما، وهي الآن خربة.

من جهة الشمال يحمي فيريير جبل شاهق، هو أحد فروع جورا. والقمم المكسرة من فيرا يكسوها الثلج منذ الأيام الأولى من شهر أكتوبر. من الجبل سيل يجري بسرعة يعبر فيريير قبل أن يلقي بنفسه في الدوب، مانحا الحركة إلى عدد كبير من المناشير الخشبية؛ تلك هي الصناعة الأبسط التي تحقق رفاهية للسواد الأعظم من سكان هم فلاحون أكثر منهم بورجوازيين. ورغم ذلك، فليست المناشير الخشبية هي ما أثرى هذه المدينة الصغيرة. فصناعة القماش المصبوغ، المسمى مولهاوس، هو ما تدين به إليها الرفاهية العامة، والتي، منذ سقوط نابليون، أعادت تشييد الواجهات وتقريبا كل بيوت فيريير."

Stendhal, Le Rouge et le Noir, Paris,
Garnier-Flammarion, 1964, p. 33

إبرام عقد القراءة

أن نقترح عقد القراءة يعني بالنسبة للاستهلال كما بالنسبة للنص الموازي أن نقترح على القارئ كيف يتعين عليه أن يقرأ، وبالتالي أن

نخبره بنوع النص الذي سيتعامل معه. مبدئيا، ثمة سلسلة من العلامات المشيرة إلى طبيعة الكتاب منذ السطور الأولى.

الرواية الواقعية

كما لاحظنا من قبل، يسهل بسرعة تحديد رواية تاريخية أو رواية استباقية. الأمر كذلك بالنسبة للأجناس الروائية الفرعية الأخرى. إحدى هذه الحالات المدروسة هي الرواية الواقعية.

يتميز استهلال الرواية الواقعية عموما بالإحالة على تاريخ وأمكنة مضبوطة ترسخ المحكي في عالم مألوف. تنضاف إلى هذا الإجراء المختصر سلسلة من تقنيات غايتها أن تنسينا الخاصية التخييلية للرواية. ويكون الهدف من ذلك هو محو علامات السرد للإيهام بكون القصة المروية ممتزجة بالواقع. من هذا المنظور، تشكل البداية ـ في قلب الحدث ـ إجراء فعالا على نحو خاص. إذ بإقحام القارئ منذ الوهلة الأولى في جريان الفعل، تفترض البداية أن هذا الفعل قد شرع في الحدوث قبل بداية القصة، وهو ما يمنح صدق مجموع التخييل. هاكم الاستهلال في رواية *عرس البرابرة* ل يان كيفليك : "كان ماء المغطس يبرد. برزت منه نيكول وهي ترشح. ثم نزعت منشفة اسفنجية، ودعكت جسدها ببطء." هنا يتوهم القارئ بأن المحكي يبدأ مستدعيا شخصية ووضعية لم تنتظراه حتى يوجد.

يوضح شارل غريفل في *انتاج الاهتمام الروائي* الدور الرئيسي للتزمين والتموضع لتصديق الرواية.

فـأن نحكـي قـصة بـصيغة الماضـي (الحالـة الأكثـر انتـشارا في الروايات الواقعية) هو أن نقترح تأجيلا للمحكي إزاء الحـدث، ومـن ثمـة أسـبقية الحـدث إزاء المحكـي، وكـأن وجـود القـصة وواقعهـا مستقلان عن إخراجها في النص.

كذلك إذا كانت الرواية منذ الـصفحة الأولى محيلـة علـى مكـان حقيقي، فلأنها تعرف أن القارئ، بمعرفته أن ما بداخل النص موجود خارجه، سيكون مدفوعا لتلقي مجمـوع القـصة كقـصة متحـدرة مـن الواقع. لإحداث هذا الأثر، يكفي أن يكون ثمة اسم مشابه للحقيقـة: لو أنه حاكى الشكل اللساني المبرهن على اسم المكان، فسيتحول إلى حقيقة. ثمة نوعان إيجابيان مـن الفـضاء بـشكل خـاص للتـستر علـى الخاصـية التخييليـة للروايـة: القريـة الـصغيرة في الإقلـيم (لا يـسمح ابتعادها بضبط وجودها)، والمدينة الكبيرة جدا (يمنـع امتـدادها كـل تحقيـق). الإجـراء الأول يـستعمله دوستيفـسكي في *الممـسوسون* : يوضح الراوي أن مشروعه هو" توصيف الأحداث الغريبة التي وقعت مـؤخرا في مـدينتنا، وحيـث حـتى الآن لم يحـدث أي شـيء لافـت للاهتمام". في حين يتوسل بيريك الإجراء الثـاني في *الحيـاة اسـتعمال الزمن* ، من حيث هي محكي يقع إطاره في عمارة باريسية، رقم 11، زنقة سيمون ـ كروبيليه.

المواضع المختلفة

يستخدم الروائيـون الواقعيـون سلـسلة مـن المواضـع (Topos) "لتحفيز" المدخل في التخييل (جعله طبيعيا). من بين المواضع الأكثر استعمالا نجد:

ـ **موضع المجهول** (الراوي، متظاهرا بكونه يجهل كل شيء عن شخصية، يخفي بفعالية حضوره)؛

ـ **موضع الجديد** (استحضارشخصية مكتشِفة، مثل القارئ، عالم المحكي، يُطَبّع عرض الكون التخييلي)؛

ـ **موضع الكشف** (وصف الفجر وشروق الشمس، يسمح بكشف فضاء القصة تدريجيا و"طبيعيا".

في بداية *المنقبض*، وبتقديم البطل، يلعب رفائيل دو فالنتان، بما هو شخصية ليس للراوي، كما للقارئ، معلومات عنها مطلقا، يلعب على **موضع المجهول**: "عند نهاية شهر أكتوبر المنصرم، دلف شاب إلى القصر الملكي في الوقت الذي تفتح فيه نوادي القمار أبوابها طبقا للقانون الذي يحمي الأهواء المذنبة أساسا." ويستغل استهلال جيرمنال، بتقديمه لوصول إيتيان لونتييه إلى المنجم في الوقت الذي تنار فيه، رغم الليل، أضواء منازل المنجميين (وهو ما يسمح بتوصيف عالم المناجم بدون التخلي عن وجهة نظر الشخصية)، يستغل في ذات الآن **مواضع المجهول، والجديد، والكشف**.

لا يتعلق الأمر هنا، بطبيعة الحال، إلا ببعض الإجراءات التي بوسع كل نص أن يكملها، ويغنيها، بل ويدمرها بحسب المشروع الذي يرتكز عليه. فبعض الروايات، رغم اندراجها في السياق الواقعي، بإمكنها أن تستهل بغموض أكبر ولو أنها تنتظر أثر قراءة خاصة. تلك هي حالة رواية *المحضر* ل لوكليزيو، التي تفتتح باستحضار شخصية لا نعرف عنها عمليا شيئا إن لم يكن اسمها آدم، بما هو اسم مستعار. وباعتبار مسألة الهوية في قلب المحكي، من

المنطقي أن ينفتح النص بإضعاف الإشارات المألوفة في الر واية.

تركيب

يشكل النص الموازي مجالا ينضفر فيه عقد القراءة يشكل صريح. ويشغل العنوان أربع وظائف أساسية هي التحديد، والتوصيف، والإيحاء، والإغواء. فيما تصلح التوطئة للإذن بالقراءة، وإرشاد القارئ في علاقته بالنص. أما الاستهلال فبالإضافة إلى كونه يسمح بتحديد جنس النص، فيتجلى دوره في الإخبار والاستمالة.

لمزيد من المعرفة

G. GENETTE, Seuils, Seuil, Coll. Poétique, 1987	يضم هذا المؤلف المكرس لدراسة المناص فصلين أساسيين عن العناوين والتوطئة.
C. Grivel, Production de L'intérêt romanesque Mouton, 1973	انطلاقا من متن يضم الروايات الصادرة بباريس ما بين 1870 و1880، تشتمل هذه الدراسة على تطور يستكنه (ص.166 ـ181) أشكال ورهانات الاستهلال.
R. JEAN, «Ouvertures phrases Seuils», Critique, 27, 1976	مقالة دقيقة جدا تحلل أشكال ووظائف الجمل الاستهلالية.

(2)

جسد النص: بنيات المحكي

يعني "جسد النص"، "الدال"، أي "السند النصي" الذي ينقل الحبكة بخلاف "مدلوله"، أي "محتواه". هذا التعريف يحيل على التمييز الذي صاغه جنيت بين المحكي (خطاب شفهي أو مكتوب يقدم حبكة)، والقصة (موضوع المحكي أو ما يرويه)، والسرد (الفعل المنتج للمحكي، الذي، بما هو كذلك، يتحمل الاختيارات التقنية مثل نوع الراوي الذي يقوم النص بإخراجه، أو التنظيم الذي تروى به القصة. وإذا، فجسد الرواية ـ المحكي ـ هو ما يقدم نفسه مباشرة إلى القارئ عبر سلسلة من القرارات التي تهم شخصية الراوي، وعرض القصة ومعالجة الفضاء والزمن.

السرد (الصفحة...)

السرد هو الحركة المؤسسة للمحكي الذي يقرر الطريقة التي وفقها تحكى القصة. وتكمن دراسة السرد في تحديد وضع الراوي والوظائف التي يضطلع بها في محكي معطى.

صيغ التمثيل السردي (الصفحة...)

تحيل الكيفية على الطريقة التي تعرض بها القصة، بمعنى "إخراج المحكي" من قبل الراوي. تتمثل صيغتا التمثيل السردي في "المسافة" (درجة تضمين الراوي في محكيه) و" التبئير" (وجهة النظر التي منها تُروى القصة).

الزمن والفضاء (الصفحة...)

تحيل الدراسة السردية حول الزمن على أربعة أسئلة في لحظة السرد والسرعة والتنظيم والتواتر. فيما يتم تحليل الفضاء من خلال تقنيات التوصيف ووظائفه (إدراج مقطع وصفي في الرواية، والتوصيف الداخلي، والدور في المحكي).

السرد

لكي نفهم جيدا تقسيم جنيت الثلاثي بين المحكي، والقصة، والسرد، سنستند على *تمارين الأسلوب* ل كينو. يقدم النص جملة من التنويعات على قصة لا تتغير (شخص يلمح أمام محطة سان لازار شخصية شاهدها من قبل في الحافلة). بعض هذه التنويعات يهم الأسلوب وسجل اللغة المستعملة: أي أنها تستند على المحكي. في حين يهم البعض الآخر التنظيم الذي تستدعى فيه الأحداث، ووجهة النظر التي انطلاقا منها تُروى هذه الأحداث، أو أيضا درجة تضمين الراوي: هذه التقنيات تُستمَد من السرد.

وضعيات التخييل السردي

يميز منظرو المحكي بين الأشخاص الحقيقيين المشاركين في التواصل الأدبي (المؤلف والقارئ) والوضعيات التخييلية التي يمثلونها في النص (الراوي والمروي له. هذا الأخير يعتبر مرسلا إليه متخيلا من قبل المحكي).

فالمؤلف الذي وُجِد (أو يوجد) بدمه وبلحمه لا ينتمي إلى عالم التخييل، مثلا مدام دو لافييت، دونيس ديدرو، او إميل زولا. إن وجود هذا المؤلف واضح ولا يقتصر على إنتاجه الأدبي. في المقابل، لا يوجد الراوي إلا داخل النص. إنه ذلك الصوت الذي يروي القصة والذي بوسعنا، طوال القراءة وعبر ما يقوله والطريقة التي يروي بها، أن ننسب إليه بعض الخصائص. فالراوي في *مذكرات حمار* لا يختلط (إلا إذا كان بنية مبيتة) ب الكونتيس دو سيغور. كما أن راوي *الأب غوريو* الذي يرسم لوحة في غير تساهل عن نبل الإصلاح، لا يختلط بشخص بلزاك الذي يعلن من جهته عن الآراء الملكية الشرعية.

يتناظر تمييز القارئ/ المروي له مع تمييز المؤلف/ الراوي. ففي حين يمثل القارئ فردا حقيقيا، وحيا يأخذ الكتاب بين يديه، لا يمتلك المروي له سوى وجود نصي. وانطلاقا من التيمات المدروسة، ومستوى اللغة المستخدمة، والتفسيرات المعتبرة ضرورية أو زائدة، بالوسع إعادة تشييد المروي له بشكل دقيق. فراوي *الإصبع الصغير* ليس له أي علاقة بالمروي له في *بحثا عن الزمن الضائع*، ذلك أن الحاصل البروستي يلتمس، في الواقع، من قارئه معرفة، وكفاءة، ونضجا أكبر بكثير من تلك التي

الراوي والمروي له

"منذ اللحظة التي يتحدد فيها الراوي (بالمعنى الواسع) في كتاب ما، يتعين الاعتراف كذلك بوجود "شريك" له، ذلك الذي يُتوجّه إليه الخطاب المتلفظ، أي ما يُنعت اليوم بالمروي له. على أن هذا المروي

له ليس هو القارئ، مثلما أن الراوي ليس هو المؤلف: بحيث لا يتعين مزج الدور بالفاعل الذي يقوم به. وليس هذا المنظور المتزامن سوى وضعية قانون سيميائي عام بحسبه يكون "أنا" و"أنت" (أو بالأحرى باث التلفظ ومتلقيه) متضامنين دائما".

Tzvetan Todorov, Qu'est ce que le structuralisme ?

Tome 2, « Poétique », Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1968, p. 67

يستلزمها فهم خرافة بيرو.

وإذا، فما يهم السرديات هو الراوي/ المروي له، وليس المؤلف/ القارئ. إذ يصعب في الواقع الحديث عن هذا الزوج الأخير (ولو أن نظريات القراءة، كما سنرى فيما بعد، قد قامت بعدة محاولات في هذا الصدد). في المقابل، يندرج الراوي والمروي له، من حيث كونهما مستمدين من البنيات النصية لاغير، بشكل تام في المنظور الشكلي للشعرية.

وضع الراوي : صوت المحكي

تعني مناقشة مسألة الصوت في الراوية محاولة الإجابة عن سؤال: "من يروي؟"

ولهذا يعتمد وضع الراوي على معطيين: **علاقته بالقصة** (هل هو حاضر كشخصية أم غائب في الكون الراوئي؟) **والمستوى السردي** الذي يتموقع فيه (هل يروي قصته بالمحكي الأول أو أنه نفسه موضوع محكي ما؟).

العلاقة بالقصة

في ما يخص علاقة الراوي بقصته، تبرز حالتان. وحتى نستعيد اصطلاح جنيت، سنواجه إما راو متماثل القصة (homodiégétique) (حاضر في الحكاية، بمعنى في العالم الزمكاني للرواية)، وإما راو متباين القصة (hétérodiégétique) (غائب في الحكاية). يُستمد مارسيل، الذي يستحضر طفولته في *جانب من بيت سوان*، من المقولة الأولى، فيما يُستمد راويا *الأب غوريو* أو *التربية العاطفية*، سواء كانا مجهولين أو راويين عليمين، من المقولة الثانية. من بين الرواة المتماثلين القصة بالوسع التمييز بين الذين يلعبون دورا ثانويا (في هذا الصدد نحيل على واتسن الذي ليس شاهدا على الأبحاث التي يتمثل فيها شيرلوك هولمز كبطل)، والرواة الذين يقدمون أنفسهم كأبطال في القصة التي يروونها (مثل برامودا في *سفر في هزيع الليل*). عن هؤلاء الرواة الأخيرين، سوف نتحدث عن الرواة الحكائيين الذاتيين (autodiégétique).

المستوى السردي

فيما يتعلق بالمستوى السردي، يُطرَح السؤال كالآتي: هل يمثل الراوي المأخوذ بعين الاعتبار نفسه موضوعَ محكي يقوم به راو آخر؟ بمعنى آخر، يتعلق الأمر بالتساؤل عن تنضيد (enchassement) محتمل للمحكي. المثال الكلاسيكي لذلك هو *ألف ليلة وليلة*، حيث شهرزاد، راوية مجموع الحكايات المؤلفة للكتاب، شخصية في محكي يرويه راو مجهول والذي يحكي كيف أن فتاة ستروي طيلة

ألف ليلة وليلة قصصا للملك [شهريار] بهدف إنقاذ حياتها. ثمة هنا راويان في *ألف ليلة وليلة* : ينعت الأول كراو خارج حكائي (extradiégétique) (ليس موضوعا لأي محكي)، في حين تنعت الراوية الثانية براوية داخل حكائية (intradiégétique) (لا تروي سوى محكيات ثانية، باعتبارها موضوع محكي أول). يحيل التمييز بين الراوي الخارج حكائي/الراوي الداخل حكائي على تمييز تماثلي بين المروي له الخارج حكائي/ المروي له الداخل حكائي. فالراوي المجهول في *ألف ليلة وليلة* يتوجه إلى مرسل إليه غائب في القصة (مروي له خارج حكائي)، في حين تتوجه شهرزاد إلى مرسل إليه حاضر في القصة: الملك (مروي له داخل حكائي)

المكانات الممكنة الأربع

توضح الترابطات المتنوعة لهذين المعيارين (العلاقة بالقصة والمستوى السردي) أربع مكانات بالنسبة للراوي.

- خارج حكائي ـ متباين القصة ؛
- خارج حكائي ـ متماثل القصة ؛
- داخل حكائي ـ متباين القصة ؛
- داخل حكائي ـ متماثل القصة.

يكون الراوي الخارج حكائي ـ المتباين القصة غائبا في القصة التي يقوم بروايتها بالمحكي الأول. إنه راوي جيرمنال التي تحكي مغامرات إيتيان في عالم المناجم.

ويكون الراوي الخارج حكائي ـ المتماثل القصة حاضرا في القصة التي يرويها بالمحكي الأول. مثل هذا الراوي يتمثل في جيل بلا المستحضِر ماضيه في رواية ليساج.

أما الراوي الداخل حكائي ـ المتباين القصة فيروي بمحكي منضد قصة يكون فيها غائبا.

في حين يكون الراوي الداخل حكائي ـ المتماثل القصة حاضرا في القصة التي يرويها بمحكي منضد. مثال دي غريوه التي تروي هيامها بمانو ليسكو إلى م. دو غوننكور، بما هو راو بالمحكي الأول.

أوضاع الراوي

العلاقة	المستوى	
	خارج حكائي	داخل حكائي
متباين القصة	راوي *جيرمنال*	شهرزاد
متماثل القصة	جيل بلا	دي غريوه

إن لاختيار نوع هذا الراوي أو ذاك نتائج حاسمة على تمثيل القصة، ووجهة النظر المقترحة على القارئ. فالراوي الذي يروي قصته بالمحكي الأول (في إطار السيرة الذاتية، على سبيل المثال) عادة ما يمنع نفسه من العلم بكل شيء، داعيا القارئ إلى الانسجام مع نظرته إلى الأشياء. أما الراوي الداخل حكائي الذي، من خلال وجوده، يميط اللثام عن دمج (emboitement) المحكيات، يضعف الوهم المرجعي، ويفضح اللعب التخييلي. وإذن، يسمح تحديد وضع الراوي بطريقة غير مباشرة بتحرير قصدية المحكي.

وظائف الراوي

بوسع الراوي زيادة على دوره السردي (إنه هنا من أجل رواية قصة) أن يشغل عددا من الوظائف.

الوظيفة السردية

قد تكون الوظيفة السردية ضمنية (هي الحالة الأكثر تواترا)، لكنها قد تكون صريحة. فإعلان تمهيدي مثل "سأروي..." من حيث كونه يلفت الانتباه إلى شخصية الراوي، عادة ما يشكل إشارة إلى رواية معارضة ساخرة أو انعكاسية ـ ذاتية. هذا الإجراء يستعمله كالفينو في *لو أن مسافرا في ليلة شتوية* : "ستبدأ في قراءة رواية جديدة لإيطالو كالفينو *لو أن مسافرا في ليلة شتوية*. استرخ، وركز، وأبعد عنك أي تفكير آخر."

الوظيفة الاشرافية

بالإضافة إلى كونها ضرورية مثل الوظيفة السردية، تكمن هذه الوظيفة في تنظيم المحكي. إذ تسمح بالعودة إلى الخلف، والقفز إلى الأمام، والحذف، والتضادات، والتماثلات. بهذا قد يختار الراوي حكايةَ محكيه سواء داخل تنظيم معين مثل ما نجد في *جولة حول العالم في 80 يوما* ل جول فيرن، أو يقوم بالتشويش على التعاقب الحدثي مثل ما نجد في *مولوي* ل بيكيت.

إلى جانب هاتين الوظيفتين الجوهريتين المشتركتين في فعل الحكي، بالوسع استخراج أربع وظائف اختيارية.

الوظيفة التواصلية

تسمح هذه الوظيفة للراوي بعقد اتصال مباشر بالمرسل إليه. إنها تلك العبارات الشهيرة الموجهة إلى القارئ، والتي نجدها مثلا في *جاك القدري* (ترى أيها القارئ أنني في الطريق الصحيح) أو في بعض المقاطع من *الأحمر والأسود* (إن الرواية، يا سيدي، مرآة تتجول في طريق كبير). على أن بعض الروايات المعاصرة تتسلى بمنح امتياز لهذه الوظيفة من أجل غايات الانحراف المعارض الساخر. ففي رواية كالفينو التي أشرنا إليها من قبل *لو أن مسافرا في ليلة شتوية*، تتم مخاطبة القارئ، بما هو بطل المحكي، من البداية إلى النهاية من خلال الضمير "أنت" الذي لا يفارق قلم الراوي.

الوظيفة الإشهادية

تخبر هذه الوظيفة بالطريقة التي يضبط بها الراوي محكيه الخاص. وقد تحيل على الأحاسيس التي تثير بها هذه الحلقة أو تلك (الانفعال) لديه، والأحكام التي تلهمه بها شخصية ما (التقييم)، أو أيضا على المعلومات حول مصدر محكيه (إشهاد) . فللراوي الهوجولي [نسبة إلى هوجو] ميل خاص تجاه الوظيفة الإشهادية. في *البؤساء* نراه يخبر عن الأحاسيس التي تجعله حيويا عندما يثير توبة جان فالجان (انفعال)، ويحكم إيجابيا على كوزيت، وسلبيا على تيناردييه (تقييم)، ويشير إلى المصادر الكتابية عندما يعرض قصة بؤر الفساد في باريس (إشهاد).

الوظيفة التفسيرية

تحضر هذه الوظيفة بشكل أكبر في القرن التاسع عشر، خصوصا في الروايات التعليمية، وتكمن، بالنسبة للراوي، في إيصال المعلومات المعتبرة مفيدة لفهم القصة. هكذا يشرح لنا زولا عمل المقطورة في *الحيوان البشري*، ويخبرنا هوجو بالأخلاق الأرستقراطية الإنجليزية في *الرجل الضاحك*.

الوظيفة الإيديولوجية

تظهر هذه الوظيفة عندما يصدر الراوي أحكاما عامة (وتتجاوز إطار المحكي) عن الوجود أو العلاقات البشرية؛ وتتميز بشكل عام من خلال اللجوء إلى صيغة الزمن الحاضر التقريري (ذي القيمة اللازمنية). فالراوي البلزاكي يحب بشكل خاص إيقاف محكيه كي يخبر قارئه بوجهة نظره حول مشكلة اجتماعية أو قانون سيكولوجي.

يلاحظ أن وظائف السرد، والتنظيم، والتواصل تحيل على **اشتغال المحكي**، فيما تهم الوظائف الإشهادية، والتفسيرية، والإيديولوجية **تأويل القصة**. فالتركيز على هذه الوظائف أو تلك يسمح بمعرفة ما إذا كانت مقاصد الراوي جمالية أو أيديولوجية. والواقع أنه ليس من عدم الاكتراث أن يمنح محكي ما مثل محكي كالفينو، المؤسس على تعرية الإجراءات الروائية، امتيازا لوظائف **الاشتغال**، في حين يستغل نص، مثل نص *الأمل* ل مالرو، بما هو رواية "ملتزمة"، وظائف **التأويل** بشكل أساسي.

صيغ التمثيل السردي

تعتمد الطريقة التي تتمثل بها القصة، بمعنى "إخراج المحكي" من قبل الراوي، على صيغتين أساسيتين: المسافة والتبئير.

مفهوم "الصيغة السردية"

"بالوسع [...] أن نحكي إلى حد ما ما نحكيه، ونحكيه بحسب وجهة النظر هاته أو تلك؛ تلك هي بالضبط القدرة، وكيفيات تمرينها الذي تهدف إليه مقولة الصيغة السردية: أي "التمثيل"، أو بتحديد أدق أن للمعلومة السردية درجاتها. فقد يمد المحكي القارئَ بتفاصيل إلى حد ما، وبطريقة مباشرة إلى حد ما، وقد يبدو هكذا (كي نستعيد الاستعارة المكانية الجارية والملائمة، شرط عدم أخذها حرفيا)، و قد يتخذ إلى حد ما مسافة كبيرة مما يحكيه؛ كما قد يختار ضبط المعلومة التي يوصلها ليس على شكل ترشيح منتظم، وإنما وفق القدرات المعرفية لهذا الفريق الآخذ القصة أو ذاك (شخصية أو جماعة من الشخصيات)، والتي يتبناها أو يتظاهر بتبني ما يدعى عادة بـ "الرؤية" أو "وجهة النظر، متظاهرا إذن أنه يتخذ إزاء القصة (حتى نكمل الاستعارة المكانية) هذا المنظور أو ذاك. هكذا يشكل "المنظور" و"المسافة" كما تم نعتهما وتحديدهما مؤقتا كيفيتين أساسيتين لتنظيم المعلومة السردية هذا، والذي هو الصيغة، مثلما أن الرؤية التي أشكلها عن لوحة تعتمد بدقة على المسافة التي تفصلني، وفي سعتها، عن وضعيتي إزاء هذا العائق الجزئي الذي يشكل لها شاشة إلى حد ما."

Gérard Genette, Figure III, Paris,
Ed du Seuil, coll. Poétique, 1972,p. 183-184

المسافة

تحيل المسافة على درجة تضمين الراوي في القصة التي يرويها. المقصود هنا هو تحديد ما إذا كان الراوي يظل "قريبا "من الوقائع المروية (محاولا من ثمة اختزال وساطة المحكي الحتمية إلى أقصى حد)، وما إذا كان، على العكس من ذلك، بوسعه "اتخاذ مسافاته" إزاء القصة (مقترحا على القارئ الطريقة التي يرى بها الأحداث أكثر من الأحداث نفسها). فبنفس الطريقة التي لا تظهر بها اللوحة بنفس الدقة بحسب المسافة التي تفصلنا عنها، قد لا تقدم لنا قصة بنفس المظهر بحسب المسافة التي اختار الراوي اتخاذها إزاءها. إذا ظل الراوي "قريبا" من الوقائع المثارة (مثل المشاهد الذي يظل قريبا من اللوحة)، قد يقترح محكيا مضبوطا ومفصلا، مانحا بذلك انطباعا بالصدق الكبير جدا، وبالتالي بموضوعية كبيرة جدا. لكن، عكس ذلك، إذا "ابتعد" عن حقيقة الوقائع (مثل مشاهد متخذ مسافة من اللوحة التي يشاهد)، فقد يقترح محكيا غامضا، وبالتالي بشكل مشوه وذاتي. في الحالة الأولى، يلفت المحكي الانتباه إلى القصة، وفي الثانية إلى الراوي. هذا التعارض بين "القرب" و"المسافة" يحيل إذن على تعارض بين "الذاتية" و"الموضوعية"، وهو تعارض مستلهم من التمييز القديم بين الصيغة "المحاكاتية" (التي تفضل أن "تُظهِر"، والصيغة "الحكائية" (التي تفضل أن "تروي). ولهذا يتحدث الأنجلوساكسون، تبعا لهنري جيمس، على العرض (showing) والقول (telling).

ستحدد الاختيارات التي تهم المسافة صيغة تمثيل ثلاث طبقات تشكل المحكي.

- الأحداث.
- الألفاظ.
- الأفكار.

لو فتحنا بالصدفة أي رواية، لوجدنا أنفسنا أمام وضعية مثارة، أو خطاب، أو تأمل. فالمحكي لا يمكن بطبيعته أن يتحدث عن أي شيء آخر. ومن ثمة قد يؤثر "القرب" / "المسافة" على واحد من هذه المجالات الثلاثة.

محكي الأحداث

فيما يتعلق بالأحداث، إذا قرر الراوي منح امتياز للقرب، فسيختار "الاظهار"بدل"الحكي". ولكونه منشغلا بالبقاء قرب الوقائع المعروضة، سيتخلى عن الملخصات لصالح المشاهد المفصلة والفعل الآخذ في الجريان. وحتى يسمح للقارئ بـ"تصور" الحدث، قد يلجأ إلى التوصيفات الدقيقة. في المقابل، تنماز مسافة الراوي من خلال ممارسة الملخص، والميل إلى إبدال الوقائع بالتعليق عليها. عند نهاية *مدام بوفاري* ، عندما كرس فلوبير عدة صفحات لوصف وفاة إيما، منح امتيازا للقرب. لكن عندما أثار قدر بيرث الصغيرة في بضعة أسطر، فقد فضل المسافة.

مثال عن القرب : وفاة إيما

"أخذ صدرها بعد ذلك مباشرة يلهث في سرعة، وخرج لسانها كله من فمها، وشحبت عيناها وهما تدوران ككرتي مصباح تنطفئان، حتى ظن أنها قد ماتت، لولا الانتفاضات المخيفة في أضلاعها التي كانت تهتز بنفس عنيف، وكأن الروح تقوم بوثبات كي تتخلص من الجسد. وركعت فيليسيتيه أمام الصليب، بل وثنى الصيدلي نفسه ركبتيه قليلا، بينما أخذ السيد كانيفيه ينظر إلى الميدان في غير هدف. وكان بارناسيان قد أخذ يعود إلى عمله كقسيس، ووجهه فوق حافة السرير، وفوقه مسوحة الطويل الأسود الذي يجره من خلفه في المنزل. وكان شارل راكعا على ركبتيه من الناحية الأخرى، مادا ذراعيه نحو إيما وقد أخذ يديها وضمهما، وهو ينتفض لكل ضربة من ضربات قلبها، وكأنها هزات خرائب تنقض. وكلما اشتدت الحشرجة، أسرع القسيس في مواعظه التي كانت تختلط بانتحابات بوفاري المكبوتة. وأحيانا كان يلوح أن كل شيء يختفي في التمتمة الصامتة للمقاطع اللاتينية، التي كانت ترن كدقات ناقوس حزين!

وفجأة، سمعت على الرصيف ضوضاء حذاء خشبي سميك مع خفيف عصا وصوت أجش يرتفع مغنيا:" كثيرا ما تدفع حرارة يوم صحو الصبية إلى أن تحلم بالحب".

ونهضت إيما كالجثة التي ينفخون فيها الحياة، محلولة الشعر، جامدة الحدقة مفتوحتها.

واستمر الصوت يغني: "لكي تجمع ـ في خفة ـ السنابل التي

يحصدها المنجل ! ها هي حبيبتي قامت تنحني فوق خط المحراث الذي يعطينا هذه السنابل !"

وصاحت إيما: "الأعمى !" ثم أخذت تضحك ضحكا مؤلما مجنونا يائسا، معتقدة أنها ترى الوجه المخيف لهذا الشقي، الذي ينهض في الظلمات الأبدية كشبح مرعب.

واستمر الغناء:" وهبت الريح قوية في ذلك اليوم، وتطايرت الجونلة القصيرة"

وألقت بها شهقة فوق الحشية، واقترب الجميع. كانت قد فارقت الحياة !"

Gustave Flaubert, Madame Bovary, Paris,
Le Livre de Poche, 1972, p. 382-383

(الترجمة العربية لمحمد مندور، دار الآداب، دت، ص ص. 392_393)

مثال عن المسافة : مستقبل بيرث الصغيرة

"عندما تم بيع كل شيء، بقيت اثنا عشر فرنكا وخمس وستون سنتيما لأداء تكاليف سفر الآنسة بوفاري إلى جدتها التي قضت في العام نفسه. وتكلفت عمة بالعناية بها بسبب شلل الأب رووه، غير أنه بحكم عوزها، أرسلتها إلى مصنع للنسيج لتضمن قوتها."

G. Flaubert, Madame Bovary, 1857

محكي الألفاظ

فيما يخص الألفاظ، يحوز الراوي سلسلة من التقنيات التي، تبعا لجنيت، بالوسع تصنيفها على سلم صاعد إلى الحد الأقصى في المسافة، ونازل إلى حدها الأدنى. عن المسافة الملائمة للغموض، وعدم الضبط، كما رأينا، سنبدأ بتقديم محكيات الألفاظ الأشد غموضا وعمومية، لننتهي بالمحكيات التي تعيد الألفاظ المنطوقة بأمانة قدر الإمكان.

ـ *الخطاب المسردن* يلخص ألفاظ شخصية، بحيث يستحضرها مثل أي حدث. من ثمة يظل المحكي بعيدا جدا عن الكلمات المنطوقة فعليا، ويكتفي بإحالة غامضة جدا عن محتواها.

ـ *الخطاب المنقول* يقترب في روايته لألفاظ الشخصية بأسلوب غير مباشر من دقة الحديث المرسل. ومع ذلك تبقى الكلمات التي تتلفظ بها الشخصية مصفاة من خلال الصوت السردي.

ـ *الأسلوب غير المباشر الحر* لا يشكل سوى إحدى تغيرات الخطاب المنقول (في احترامه لتناسب الأفعال، ولا يتميز عنه إلا في حذف الصيغة الافتتاحية)، ومع ذلك تكتسب الأقوال المثارة استقلاليتها.

ـ *الخطاب المروي* لألفاظ الشخصية، بما هو استشهاد كامل (عادة بين مزدوجتين)، يلغي كل مسافة.

ـ *الخطاب الآني* (في انتظار اجتراح تقنية جديدة) يسمح بالحد

الأدنى للقرب. المقصود هنا أسلوب مباشر حر (يُقدِّم بدون فعل استهلالي). ووحده السياق هو ما يسمح بفهم أن المقصود بذلك هو أقوال الشخصية وليس أقوال الراوي.

كمثال على ذلك، لنستكنه التغيرات التي يتعرض لها الملفوظ إذا ما استعملنا على التوالي هذه الإجراءات المختلفة:

- "أخبره بأن زواجه في اليوم التالي" (*خطاب مسرود*)؛

- "أخبره بأنه سيتزوج في اليوم التالي" (*خطاب منقول*)؛

- "أعلمه بقراره. *سيتزوج في اليوم التالي*" (الجملة بالحروف المائلة *بالأسلوب غير المباشر الحر*)؛

- "قال له: "سأتزوج غدا" "(*خطاب مروي*)؛

- "التقى جون ب بول. *سأتزوج غدا*. يالها من فكرة مضحكة! قال بول في نفسه" (*خطاب آني*: لا يمكن للجملة الإقرارية الثانية، نظرا للسياق، أن تنسب إلا إلى بول).

محكي الأفكار

فيما يتعلق بالأفكار، ثمة نقاش معقد أكثر مما ينبغي بين منظري الشعرية. ففي حين يدافع د. كوهن، في ***الشفافية الداخلية***، عن فكرة كون تمثيل الحياة النفسية هو موضوع معالجة خاصة من طرف المحكي، يجيب جنيت في ***الخطاب الجديد للمحكي*** بقوله: "لا يعرف المحكي سوى الأحداث أو الخطابات (التي هي نوع خاص من الأحداث، وهو نوع باستطاعته أن *يُستَشهد* به في المحكي اللفظي)،

وليست للحياة النفسية بالنسبة إليه إلا من هذا أو ذاك". بمعنى آخر، يعتقد جنيت أن محكي الأفكار لا يتميز أساسا عن محكي الألفاظ. في نظره ليس التفكير إلا "كلاماً صامتاً" (كيف بالوسع، في المحكي، إعادة الأفكار دون تجسيدها في الألفاظ؟) كما أن التقنيات المعدودة لنقل الألفاظ تسمح أيضا برواية الأفكار: أي أن الشخصية التي تفكر ليست إلا كائنا يتحدث إلى نفسه.

ولئن طرح تعايش نسقي كوهن وجنيت مشكلة، فلأن لهما طريقة مختلفة لمعالجة مسألة المسافة والقرب، وخاصة الميل المزعج لاستخدام مصطلحات متطابقة لتحديد حقائق مختلفة.

بالنسبة ل د. كوهن، الذي يميز بين ثلاث طرائق لتمثيل الحياة النفسية في الرواية، لا يرتبط الاختيار بين المسافة والقرب بالتماس هذه الصيغة أو تلك، لكنه يطرح نفسه بالنسبة لكل واحد منهما.

ـ **المحكي ـ النفسي** هو تقديم الحياة الباطنية لشخصية ما من قبل راو عليم. وسيقال عنه أنه ذو *تنافر موسوم* (dissonance marqée). حينما يمنح امتيازا للمسافة (بمعنى عندما ينفصل الراوي صراحة ـ من خلال تقديم ذاتي ـ عن الشخصية التي يصف باطنها)، وأنه ذو *تناغم موسوم* (consonance marquée) عندما يفضل القرب (بالمعنى الحياد). لنقارن بين الملفوظين التاليين:

"اعتقد الرجل البائس أنه تاه" (1)

"اعتقد أنه تاه" (2)

في المثال الأول، إذا محا الراوي نفسه من الحياة الباطنية التي يصفها، مُقَيِّما على نحو سلبي الفاعل الروائي (الرجل البائس)، فأنه يظل مختبئا في المثال الثاني قدر المستطاع، تاركا للشخصية أن تمتصه (بحيث لا يقدم أي حكم).

ـ **المونولوج المسردن** يحيل على الأسلوب غير المباشر الحر. وبحسب ما إذا فضل المسافة أو القرب (اختيار قابل للانكشاف في الجمل التي تصلح له كسياق مباشر)، فسيقال إنه ذو نبرة *ساخرة* (tonalité ironique) أو نبرة *غير ساخرة* (non ironique):

" توقف الرجل البائس على الفور . *إلى أين تؤدي هذه الطريق؟ هل توجب مواصلة المسير؟* (1)

" توقف على الفور . *إلى أين تؤدي هذه الطريق؟ هل توجب مواصلة المسير؟* (2)

في المثال الأول، التقييم السلبي للشخصية في الجملة هو ما يسبق المقطع ذا الأسلوب غير المباشر الحر (الرجل البائس)، وهو المقطع الذي يسمح بتحديد المونولوج المسردن كمونولوج ساخر. أما في المثال الثاني، فحياد الراوي، فيما يتعلق بالشخصية التي يستدعي أفكارها، (هي) هو ما يشير إلى القرب.

ـ **المونولوج المروي** يعين الخطاب الباطني للشخصية المستشهد بها حرفيا. وقد يُقدَّم بصورة ساخرة (1) أو بحياد (2):

" اعتقد الرجل البائس [وقال في نفسه]: تهت" (1)

" اعتقد [وقال في نفسه]: تهت" (2)

هنا، الجملة الافتتاحية (والطريقة التي تُقدِّم بها المتكلم) هي ما يسمح بمعرفة ما إذا كان الراوي يمنح امتيازا للمسافة أو القرب.

ـ **المونولوج المستقل** (مونولوج داخلي) بحسب د. كوهن أحد متغيرات المونولوج المروي. ويعني ذلك دائما إيراد مباشر لأفكار الشخصية، لكن مع محو الراوي الذي يقوم بروايتها:

" توقف على الفور، [وقال في نفسه] *تهت*."

نظرا للسياق، لا يمكن للجملة الثانية أن تحيل على أفكار. وهنا أيضا فالطريقة التي تُعيِّن بها الشخصية هي ما يسمح بكشف سخرية الراوي المحتملة.

صيغ تمثيل الحياة النفسية بحسب د. كوهن

المحكي ـ النفسي (تقديم الراوي العليم للحياة الباطنية لشخصية ما)	*مسافة* (تنافر موسوم)
	قرب (تناغم موسوم)
المونولوج المسردن (تقديم أفكار شخصية ما بأسلو بغير مباشر حر)	*مسافة* (نبرة ساخرة)
	قرب (نبرة غير ساخرة)
المونولوج المروي (أيراد مضبوط لأفكار شخصية ما)	*مسافة* (مونولوج مروي بصورة ساخرة)
	قرب (مونولوج مروي بدون سخرية)

التبئير

الصيغة الثانية الكبرى للتمثيل السردي هي التبئير الذي يهم مسألة وجهات النظر. ففيما كانت دراسة الصوت ترتكز على الإجابة عن سؤال "من يحكي؟"، تحاول دراسة التبئير الإجابة عن سؤال "من يشاهد؟" على أن السؤالين لا يتجزأن: إذ بوسع راوي محكي ما بضمير الغائب أن يختار تقديم القصة من خلال وجهة نظره، أي من وجهة نظر الشخصية، أو أيضا بطريقة محايدة. فليس هناك صلة مباشرة بين الشخص الذي يحكي ووجهة النظر التي انطلاقا منها يتم تقديم القصة. في القصة الشهيرة ل هنري جيمس ***ما الذي علمته ميزي***، ليست ميزي هي الراوية (الرواية تتحدث عنها بضمير الغائب)، وإنما القصة لا تحكى إلا من خلال وجهة نظرها، بحيث يمنع الراوي نفسه من رواية أحداث قد لا يكون للبطلة معرفة بها.

كان مفهوم التبئير، أيضا، محور نقاشات نظرية هامة. إلا أن المجال لا يتسع لعرض مراحل النقاش بين ميك بال (*السرديات*) وجنيت (*الخطاب الجديد للمحكي*). لهذا سنقتصر على التعريف الكلاسيكي الذي يعرف التبئير كتقييد للحقل ـ أو بتحديد أدق، اختيار المعلومة السردية ـ الذي يفرضه محكي ما في اختياره لتقديم القصة انطلاقا من وجهة نظر معينة. في تبئير محكيه على ميزي، يختار راوي قصة هنري جيمس، من بين المعلومات التي يروم إبلاغها إلى القارئ، تلك التي تسمح بها وضعية الشخصية

يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من التبئيرات: التبئير *الصفر*، التبئير *الداخلي*، التبئير *الخارجي*.

التبئير الصفر

نقصد *بالتبئير الصفر* عندما لا يكون المحكي مبأرا على أي شخصية. ومعنى ذلك غياب التبئير. فالراوي في عدم تكييف ما يقوله مع وجهة نظر هذه الشخصية أو تلك، لا يمارس أي تقييد للحقل؛ ومن ثمة ليس عليه اختيار المعلومة التي يبلغها إلى القارئ. فوجهة النظر الوحيدة في التبئير الصفر، والتي تنظم المحكي، هي وجهة نظر الراوي العليم.

التبئير الداخلي

يقصد *بالتبئير الداخلي* عندما يكيف الراوي محكيه مع وجهة نظر الشخصية. هنا يكون تقييد الحقل واختيار المعلومة. فالراوي لا يبلغ إلى القارئ سوى المعرفة التي تسمح بها وضعية الشخصية. في هذا النوع من التبئير لا يمكن لمعرفة القارئ حول القصة أن تفوق معرفة شخصية معينة. ولهذا فالأثر المعتاد للتبئير الداخلي هو التطابق مع الشخصية ضمن المنظور الذي تقدم به القصة.

التبئير الخارجي

يقصد *بالتبئير الخارجي* حين تُحكى القصة بطريقة محايدة وكأن المحكي قد امتزج بعدسة الكاميرا. فإذا كان الراوي في التبئير الصفر يعلم أكثر من الشخصية، وفي التبئير الداخلي يعلم بمقدار ما تعلمه (لكن ليس أكثر)، فإنه في التبئير الخارجي يعرف أقل مما تعرفه. والواقع أن الراوي، في الحالة الأخيرة، ومن حيث كونه غير قادر على النفاذ إلى الأوعية، لا يعرف إلا المظهر الخارجي للكائنات

والأشياء. هكذا، يكون تقييد الحقل واختيار المعلومة مدفوعين أكثر مما هما عليه في التبئير الداخلي.

لنستكنه الجمل الثلاث التالية.

"كان بول قلقا. ولم يعرف أن ماري كانت قلقة أيضا" (1)

"كان بول قلقا. وماري، بماذا كانت تشعر؟ لم يستطع معرفة ذلك." (2)

"كان الرجل يمشي على طول الشاطئ. يداه ترتعشان بخفة. وكانت امرأة ترافقه" (3)

إذا كان بول في المثال (1) يجهل شعور ماري، فالراوي يعلم، ويشير إلى ذلك إلى القارئ، مبينا في الوقت نفسه وجهة نظر بول، ووجهة نظر ماري؛ بحيث يسمح له علمه بكل شيء بأن ينفذ إلى باطنية كل شخصية. ولهذا ليس هناك أي تقييد للحقل. نحن، إذن، أمام تبئير صفر.

في المثال (2) يجهل بول شعور ماري، وكذلك الأمر بالنسبة للقارئ. فالمعرفة التي يبلغها الراوي مقتصرة بدقة على معرفة بول: نحن هنا في حضرة تبئير داخلي.

أما في المثال (3) فلدينا سلسلة من الاستنتاجات الموضوعية التي تكتفي بتوصيف مشهد مُشاهَد من الخارج، بحيث لا يقدم الملفوظ من المعلومات أكثر مما تقدمه كاميرا وضعت في نقطة ما في فضاء معين (مع الاحتفاظ بأن الكاميرا قد تقدم بطبيعة الحال صورة أكثر

تفصيلا). هكذا، فالمعرفة التي يبلغها الراوي محدودة في المظهر الخارجي للكائنات والأشياء. ولهذا فنحن أمام تبئير خارجي.

عادة ما يتنوع اختيار الراوي لهذا النوع أو ذاك من التبئير بحسب المقاطع في نفس المحكي. وليس من النادر أن يخلي التبئير الصفر المكانَ، أو الزمان في مشهد ما أو في فصل ما إلى التبئير الداخلي. وبوسع هذا الأخير أن يهم على التوالي شخصيات مختلفة في نفس المحكي. في *مدام بوفاري*، تتبأر الرواية طوال الوقت على شخصية شارل، لتتبأر بعد ذلك على شخصية إيما. أما في *قدر الإنسان* ل مالرو، فيقترح النص سلسلة من التبئيرات الداخلية على شخصيات متنوعة حيث القارئ، مساقا إلى التماهي بالشخصيات الروائية المتنوعة التي ينسجم معها على التوالي، يشعر "من الداخل" بانفصال عن الأوعية. وإذن، كما رأينا، يسمح اللعب على التبئيرات بكل آثار القراءة.

مثال على التبئير الداخلي في بلانيتاريوم ل ناتالي ساروت

رغم ذلك وحتى هذا اليوم ـ الآن وهي ترنو، وكل قواها متوترة، إلى البناية الجميلة التي تتمايل، وتميل ـ حتى هذا اليوم، كان ثمة من قبل شيء ما، صدع، عيب... ماذا كان؟ وفيما هي تبحث، كانت تحس بنوع من الإثارة، أو تقريبا بنوع من الرضى الممتزج بآلامها... أجل، حتى هذه اللحظة أيضا لم تكن البناية لا جميلة ولا كاملة.. فقد كان هناك تشقق دقيق عبره يخرج بخار كريه، حيث تصفت الروائح العطنة. ارتسمت على وجهها ضحكة حينما كانت تتنقل من هنا وهناك في الصالون مستثارة، من كل جهة، ومغتبطة، وهذا الهمس مثل نعيق عجوزين شريرين، وأو

جنيتين سيئتين تميل الواحدة على الأخرى... "كم قلتم؟ كم؟ ثمانون ألف فرنكا في الشهر؟ لا ، في الحقيقة ، ليس أكثر من هذا؟"

استدارت برأسها ، وهربت لتحتمي بزوجها ، ووضعت يدها على ذراعه ، ثم تبادلا النظرات ، هنا أمام الآخرين. ولأول مرة شعرت بأنها قوية جدا ، وأدركت أنهما لبعضهما ... غير أن الآلام عادت فجأة ، بل أكثر وخزا من ذي قبل... بحيث شكلا معا شيئا ما أبديا ومنيعا. لم يكن ثمة عيب في الجدار الصلب والأملس ، بحيث لم يكن مجال للآخرين لرؤية ما يوجد خلفه.

N. Sarraute , Le Planétarium,
Ed. Gallimard, coll. Folio, 1939, p. 57-58

الزمن والفضاء

ينهض سؤال الزمن بدون شك من بنيات المحكي: الحقيقة أنه توجد ديمومة خاصة بالسرد ، تقاس بعدد السطور والصفحات. وبوسع راو ما أن يكرس النص إلى حد ما ، بمعنى الزمن إلى حد ما ، لمحكي حدث ما. في المقابل ، عادة ما يُقصى تحليل الفضاء من السرديات الكلاسيكية. ذلك أن الفضاء بحسب جنيت عنصر المحتوى ، أي أحد عناصر القصة ، وبالتالي ليس له مكان في دراسة الشكل ، بمعنى في المحكي. ولهذا يعود الاهتمام به إلى منظري القصة (مثل غريماس على سبيل المثال). غير أنه بالوسع الاعتراض بكون أنه إذا كانت الأمكنة ، من خلال إيحاءاتها وقيمها الرمزية ، تحيل في الواقع على المحتوى ، فإن التوصيف ليس بأقل من موضوع ـ كما لاحظ فيليب هامون (*مدخل إلى تحليل الوصف*) ـ لعمل تقديم

على مساحة النص. من ثمة، فالتوصيف يهم على الأقل كلا من الدال والمدلول. في هذا الفصل حول مكونات المحكي، ستتم دراسة سؤالي الزمن والفضاء على التوالي.

الزمن

يكمن التحليل السردي للزمن في التساؤل حول العلاقات بين زمن القصة (المقاس بالقرون، والسنوات، والأيام، والساعات، إلخ) وزمن المحكي (المقاس بعدد السطور أو الصفحات). هناك الزمن المروي (قد يستحضر محكي ما يوما أو، على العكس من ذلك، عدة أجيال) والزمن الموضوع للحكي (من بضعة أسطر إلى عدد من المجلدات). من اللعب بين هذين الزمنين اللذين لهما طبيعة مختلفة (زمن القصة وزمن المحكي) تسحب الرواية عددا من آثار المعنى.

زمن المحكي

"المحكي متوالية زمنية مرتين [...]: هناك زمن الشيء المحكي وزمن المحكي (زمن المدلول وزمن الدال). هذه الثنائية ليست فقط ما يجعل كل الانحرافات الزمنية ممكنة بحيث يكون من المبتذل استخراجها من المحكيات (ثلاث سنوات من حياة البطل مختزلة في جملتين في رواية ما، أو في بعض مخططات مونتاج "تكراري" في السينما، إلخ.) هذه الثنائية تدعونا بشكل أساسي للتحقق من أن إحدى وظائف المحكي هي تحويل زمن إلى زمن آخر."

Christian Metz, Essai sur la signification au Cinéma, Paris, Klincksieck, 1968, p. 27

ثمة أربعة أسئلة تسترعي انتباه منظر الشعرية: *لحظة السرد*، *السرعة*، *التواتر*، *التنظيم*.

لحظة السرد

تعود دراسة لحظة السرد لتتساءل عن متى تُروى القصة بالنسبة إلى اللحظة التي يفترض فيها أنها وقعت. هنا تحضر أربع إمكانيات: قد يكون السرد *لاحقا*، أو *سابقا*، أو *آنيا*، أو *مقحما*.

- يروي السرد *اللاحق* أحداثا بعد وقوعها. إنها الحالة الأكثر تواترا. ويقدم الحكي نفسه، في صيغة الماضي، كمحكي سابق على الأحداث المروية.

"كان هناك حشد من المستمعين، يوم 14 يناير 1862، في جلسة المجتمع الملكي الجغرافي بلندن، ساحة واترلو، 3." (جول فيرن، *خمسة أسابيع في المنطاد*).

- يرتكز السرد *السابق* على حكي أحداث قبل وقوعها. يتعلق الأمر هنا بحالة نادرة جدا تفترض محكيا في المستقبل. هذا النوع من السرد نصادفه عموما في مقاطع محصورة نسبيا، وكثيرا ما تكون نادرة في المحكيات في كليتها. يلائم هذا الإجراء الملفوظات التنبؤية بشكل خاص، مثل هذه الصيغة في *العقيدة* الكاثوليكية.

"سيعود ممجدا ليحاسب الأحياء والأموات".

- يتحدد السرد *الآني* من خلال استعمال صيغة الحاضر. وهي تقنية تثمنها جدا الرواية المعاصرة، لكونها توهم بأن الراوي يكتب في نفس اللحظة التي يقع فيها الفعل (وهذا شيء مستحيل بطبيعة الحال):

"بالنسبة للعشاء، لايزال فرانك هنا، مبتسما، مهذارا، ولطيفا. كريستين لا ترافقه هذه المرة. ظلت في البيت مع طفلهما الذي أصابته حمى خفيفة" (ألان روب ـ غرييه، *الغيرة*).

ـ السرد *المقحم* هو مثل ما نجده في اليوميات الحميمة، وهو عبارة عن مزيج من السرد اللاحق والآني: بحيث يتوقف المحكي بصيغة الماضي من حين لآخر بهدف التعليق الاستعادي بصيغة الحاضر. بمعنى آخر، يتناوب استحضار الوقائع مع التعليق عليها:

"لم انتبه إلى شجرة السندر إلا في تلك الحقبة، الشجرة الوحيدة التي أحزنتني من قبل، والتي لا *أصادفها* منذ ذلك الوقت إلا وينتابني إحساس بالمتعة. *أحب* السندر." (سينكور، *أوبرمان*)

السرعة

تسمح دراسة السرعة بالنظر في إيقاع الرواية، إسراعاتها وإبطاءاتها. ولذلك بوسع المحكي أن يُقَيِّم انطلاقا من أربع صيغ أساسية.

ـ يوهم المشهد بالمصادفة التامة بين الزمن الذي نقرأ فيه الحدث والزمن الذي جرى فيه. وباعتبار زمن الحكي مساويا لزمن القصة، يسعنا أن نعرض له بالصيغة الآتية: ز. م (زمن المحكي) = ز. ق (زمن القصة).

لعل النوع المناسب للمشهد هو الحوار: إذ بشكل شبه تام يتصادف الزمن المستغرق في قراءة تحاورٍ مع الزمن الذي يغطيه هذا

التحاور. فالفصل الأول من *هناك* (Là-bas) لهيوسمان يتألف تقريبا بشكل خاص من تبادل للكلام بين شخصيتي دورتال ودي إيرمي، اللذين يضعان جردا للنزعة الطبيعية. ولأن ثمة قليلا من الإشارات المشهدية، فالزمن المصاحب لقراءة الفصل يلائم تقريبا الزمن الذي يغطيه حوار الشخصيتين.

مثال على المشهد : تبادل الكلام

"ـ هذه فظاظة تذهب إليها، قال دورتال بنبرة جارحة. أعاد إشعال سيجارته، ثم [أردف قائلا] تقرفني النزعة المادية مثلك أيضا، لكن ليس هناك من سبب لإنكار الخدمات الخالدة التي قدمها الطبيعيون للفن، لأنهم في نهاية الأمر هم من تخلصوا من الألاعيب الوحشية للنزعة الطبيعية، وهم من أخرجوا الأدب من مثالية البلادة وخور عانس مهووسة بالعزوبة.

ـ الخلاصة، أنهم بعد بلزاك خلقوا كائنات مرئية وجلية، ووضعوها في انسجام مع محيطها، كما ساعدوا في تطوير لغة بدأ مع الرومانسيين، وعرفوا الضحك الحقيقي، وكانت لهم أحيانا ملكة البكاء؛ وأخيرا لم يحرضهم تعصب الدونية التي تتحدث عنها.

ـ بلى، لأنهم يحبون هذا القرن. وهذا يشهد عليهم.

ـ بئس القول. فلا فلوبير ولا الأخوين غونكور أحبوا قرنهم."

J. K. Huysmans, Là-bas, Paris,
Garnier- Flammarion, 1978, p. 34

ـ *الملخص* يختصر المدة الطويلة لقصة ما في بضعة كلمات أو في بضعة أسطر: أي أنه يحدث أثر التسريع. فالراوي يستغل وقتا أقصر لسرد الأحداث التي لم توضع في زمن جريانها. وهذا يوافق الصيغة التالية : ز. م أصغر من ز. ق. التوضيح الجيد لذلك هو *مدام بوفاري* حيث مستقبل بيرث الصغيرة بعد موت والديها مستحضر في بضعة أسطر (أنظر الاستشهاد الصفحة...).

ـ *الوقفة* تعين المقاطع التي يتواصل فيها المحكي رغم أن لا شيء يحدث على مستوى القصة. يتعلق الأمر هنا بشذرات لاسردية : توصيفات، أو تعليقات من قبل الراوي. والوقفة تحدث أثر التبطيء، وتكون صيغتها كالتالي: ز.م = n؛ ز. ق. = 0. فحين يوقف راوي دوستيفسكي قصة الإخوة كارامازوف بهدف الاستسلام لتأملات عامة حول الروح الروسية، فإن تعليقه يحدث أثر وقفة سردية. نفس الأمر حين يوقف راوي بلزاك في *أوهام ضائعة* قصة لوسيان من أجل وصف مدينة أنغوليم. (انظر الاستشهاد الصفحة 43)

أخيرا، ينتج *الحذف* تسريعا أقصى، مطابقا في ذلك مدة زمنية في قصة يتواصل فيها المحكي في صمت، ويوضح المنطق الوقائعي أن شيئا ما حدث، لكن النص لم يشر إليه. بالتالي يوظف الراوي وقتا أقل للغاية لحكي وقائع لم توضع في زمن جريانها مادام لم يُكتب شيئا في حين أن شيئا ما قد حدث. ولهذا يخضع الحدث إلى الصيغة التالية: ز. م = 0؛ ز. ق. = n. فإذا كان *البؤساء* يَستحضرون تحت اسم السيد مادلين تلك الشخصية المعروفة حتى الآن باسم جان فالجون، فمن المؤكد أن سلسلة من الوقائع قد حدثت في حياة المحكوم عليه

بالأشغال الشاقة. وإذا، فاختيار النص لعدم الإشارة إليها ومواجهتنا مباشرة بالوجه الجديد لجان فالجون يتسبب حتما في أثر التسريع.

من هنا يأخذ تحليل السرعة في الاعتبار العلاقة الدينامية بين هذه الصيغ المختلفة، أي المكان واللحظة التي تظهر فيهما والقيم المتصلة بهما. إن رواية *صحراء* ل لوكليزيو، المؤسسة على مقارنة بين رؤيتين للزمن (الزمن الخطي والسريع للغرب، والزمن الدائري والبطيء للعالم الإسلامي) لا تُحرَم.

مثال على الوقفة : الوصف

"أغوليم مدينة عتيقة، مشيدة على قمة صخرة من خبز حلو تهيمن على البراري حيث يجري الشارونت. الصخرة تمتد باتجاه بيربغور إلى رابية تنتهي فجأة على الطريق الرابط بين باريس وبوردو، مكونة شكل نتوء ترسمه ثلاث أودية رائعة. ولعل الأهمية التي حظيت بها هذه المدينة إبان الحروب الدينية تؤكدها أسوارها وأبوابها وبقايا القلعة الرابضة على رأس الصخرة. قديما شكل موقعها نقطة استراتيجية قيمة أيضا بالنسبة للكاثوليك والكالفان؛ إلا أن قوتها في ما مضى شكل ضعفها اليوم. فالأسوار التي منعتها من التمدد على الشارونت، حكمت هي والمنحدر المائل جدا عليها بالجمود المهلك. وعند هذا الزمن الذي تحدث فيه هذه القصة، سعت الحكومة إلى دفع المدينة نحو البريغور، مشيدة على طول الرابية قصر العمالة، ومدرسة للبحرية، ومؤسسات عسكرية، مشيدة بذلك الطرق."

Balzac, Illusions perdues,
Garnier- Flammarion, 1966, p. 64

من استغلال آثار المعنى المرتبطة باستعمال هذه الصيغة أو تلك: بمعنى إذا كان الحذف والملخص مهيمنين عندما يتعلق الأمر بإثارة سرعة الزمن الغربي، فإن الوقفة والمشهد يعبران بشكل تام عن الزمن الثابت ل *الرجال الزرق*.

الملخص : سرعة الزمن الغربي

"في البداية، كانت لاتزال ممهورة بلون شمس الصحراء الحارقة، وشعرها الطويل الكالح والمجعد، آهلا بألق الشمس. في ذلك الحين كان الناس ينظرون إليها بدهشة وكأنها قدمت من كوكب أخر. أما الآن، وقد تصرمت الشهور، فقد تغيرت لالا. قصت شعرها قصيرا، بحيث بدا شاحبا وتقريبا مشيبا. وحتى تحت ظلال الأزقة، والبرودة الرطبة في شقة عَمِّة، شحبت بشرة لالا أيضا، وأمست شاحبة يغزو مفرقها الشيب."

J-M.G. Le Clézio, Désert, Paris,
Ed. Gallimard, coll. Folio, 1980, p.268

الوقفة : الزمن الثابت ل" الرجال الزرق"

"لكن كان ذلك هو عالمهم الحقيقي. هذا الرمل، وهذه الحجارة، وهذه السماء، وهذه الشمس، وهذا الصمت، وهذا الألم، وليس مدن المعدن والإسمنت، حيث صخب النافورات، وأصوات الرجال. أما هنا فكان نظام الصحراء الفارغ حيث يمشي المرء دونما ظل على حافة موته الحقيقي."

Ibid., p. 23

وعوض استخراج نوع الصيغة التي يلتمسها الراوي، بالوسع أيضا القيام بطريقة عامة جدا وذلك بمقابلة فصلا فصلا المدة التي تغطيها القصة وعدد الصفحات الملائمة لذلك. وبالتالي تتكون لدينا فكرة دقيقة جدا عن الأمكنة التي يسرع فيها المحكي، وتلك التي يتباطأ فيها.

التواتر

تمكن دراسة التواتر في مسألة كم مرة يتم فيها حكي حدث ما. في هذا استخرج منظرو السرديات ثلاث إمكانيات: صيغة *فردية* (singulatif)، وصيغة *تكرارية* (répétitif)، وصيغة *تكرارية مشابهة* (itératif).

ـ الصيغة *الفردية* وهي الصيغة الأكثر تداولا، حيث يحكي الراوي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة (أو n مرات ما حدث n مرات). إنها الصيغة المعتمدة في محكيات الأفعال، التي تلعب على الدينامية السردية وعلى رغبة القارئ في معرفة الحل بأسرع ما يمكن. ولكي تكون الرواية مضطربة كما المغامرة التي تقوم بإخراجها، فيتعين عليها اجتناب السقوط في التكرار. هكذا، فالصيغة المهيمنة في محكيات دوما (Dumas) أو جول فيرن هي الصيغة الفردية.

ـ الصيغة *التكرارية* وتكمن في حكي عدة مرات ما وقع مرة واحدة. الفائدة من هذا الإجراء هو اقتراح عدة وجهات نظر حول نفس الحدث. نصادف هذه الصيغة عادة في الرواية التراسل (حيث المشهد نفسه يروى من طرف متراسلين مختلفين)، وفي عدد من

الروايات المعاصرة حيث الفعل أقل أهمية من وجهة النظر حوله. وقد استعملها لاكلو بكثرة في *العلاقات الخطرة* ؛ كما أن كونديرا في *الكائن الذي لا تحتمل خفته* يقدم بالتعاقب نفس الأحداث من وجهة نظر كل من البطلين.

ـ الصيغة *التكرارية المشابهة* على العكس من ذلك، تكمن في حكي ما حدث عدة مرات مرة واحدة. وباستعمالها من اجل الدوام والاعتياد، تتميز عموما بصيغة الماضي المستمر أو بصيغة الزمن الحاضر، وعادة ما تستحضر عالما روتينيا ساقطا في التكرار، ومن هنا لا ينفصل عن أي حدث. هذه الصيغة يتوسلها فلوبير في *مدام بوفاري* للدلالة على اختناق حياة روتينية وجافة. أما في *العزلة الإلزامية* ، فلأجل استحضار حياة خارجة عن الزمن، حيث تتكرر الأيام وفق نموذج دائري أبدي، يلتجئ إليها لوكليزيو: "لكنني عندما أحضر في الليل، انتقل إلى الجانب الآخر عبر غابة الفيلاو. فقد تعلمت التنقل مثل متوحش، دونما صخب، حافي القدمين في الحمم وأدغال الأشواك. صوت الريح في الفيلاو يرعشني. إنه طقس" (الصفحة ...).

التنظيم

أخيرا تهتم دراسة التنظيم بالعلاقات بين التسلسل المنطقي للأحداث المقدمة والتنظيم الذي تروى فيه. هنا يسعنا تقديم حالتين: إما أن يكون هناك تناظر بين متواليتين اثنتين أو يكون هناك تنافر بينهما.

الحالة الأولى هي حالة المحكيات الخطية التي تروي أحداثا ضمن تنظيم كرنولوجي. غير أن المحكيات القصيرة التي تقدم بنية بسيطة كالحكايات أو القصص القصيرة، فتتفادى عرض الوقائع في تسلسلها. كما أن بعض الروايات ذات الحبكة المؤسسة على السرعة والجريان الزمني مثل *جولة حول العالم في ثمانين يوما*، فتتفادى، كذلك، انحراف التنظيم الكرنولوجي.

أما الحالة الثانية ـ حالة التنافر ـ فهي الأكثر تواترا في الرواية. إذ بوسع "المفارقة الزمنية" السردية، وحتى نستعيد مصطلح جنيت، أن تتمثل في نوعين: نوع يسمى "الاستباق" (prolepse)، وهو مفارقة زمنية عن طريق استباق الأحداث (تكمن في استدعاء حدث مستقبلي). ونوع يدعى "الاسترجاع" (analepse)، وهو مفارقة زمنية بواسطة الاستعادة (وتكمن في استعادة حدث كان قد وقع ـ إجراء يشير إلى التحليل الفيلمي تحت اسم "فلاش باك). الجزء الأعظم من *مولي* يتشكل من الاسترجاع: من العودة إلى غرفة أمه، كما يشير إلى ذلك في مستهل الرواية، تشرع الشخصية في استحضار ماضيها ضمن محكي استيعادي طويل. وفي *العزلة الإلزامية*، يعلن الراوي منذ الفصول الأولى عن مستقبل الشاب ليون الذي قطع كل صلاته بعائلته وبالعالم الغربي. ولهذا، يتخذ الاستباق ببساطة قيمة القدر.

بإمكان المفارقات الزمنية أن تكون *موضوعية* (عندما يشير إليها راو عليم مسؤول عن مجموع المحكي)، أو *ذاتية* (عندما تنتسب إلى شخصية ما أو إلى راو ذي ذاكرة خائنة، فإنها تنم عن بعض التردد). في *مولي*، الاسترجاع ذاتي، وفي *العزلة الإلزامية* الاستباق موضوعي.

وبوسع هذه المفارقات الزمنية أن تُدرس من خلال سعتها (المسافة ـ طويلة إلى حد ما ـ التي تفصلها عن لحظة القصة التي تظهر فيها هذه المفارقات)، ومن خلال مداها (المدة الزمنية التي تغطيها هذه المفارقات). إن جملة مثل: "قبل خمس سنوات، كان قد تحمل سقم ثلاثة أشهر." جملة استرجاعية (مفارقة زمنية من خلال الاستعادة)، سعتها خمس سنوات، ومداها ثلاثة أشهر.

الفضاء

تعني مساءلة المعالجة الروائية للفضاء تفحص تقنيات الوصف ورهاناته. يتأسس الكشف المقدم هنا على أعمال فيليب هامون (*مدخل إلى التحليل الوصفي*)، وجان ـ ميشال آدم وأندري بوتيجان (*النص الوصفي*). المنظور الأول منظور أكثر شعرية في حين أن منظور الآخرين أكثر لسانية.

يعود تحليل الوصف إلى اكتناه ثلاثة أسئلة: *إدماجه* (كيف يندرج في المجموع العريض الذي يشكله المحكي؟)، *واشتغاله* (كيف ينتظم من حيث كونه وحدة مستقلة؟)، *ووظيفته* (أو وظائفه) (لأي شيء يصلح للرواية؟)

إدماج الوصف

تشمل دراسة الإدماج مشكلتين: كيف يتحدد الموضوع الموصوف؟ هل الوصف محفز؟ (هل يطابق ظهوره في المحكي ضرورة داخلية في القصة؟)

بوسع تحديد التيمة ـ العنوان (الموضوع الموصوف) أن يحدث بواسطة *الإرساء* (ancrage) أو بواسطة *التعيين* (affectation).

ـ يكمن التحديد بواسطة *الإرساء* في الإشارة إلى موضوع الوصف في بداية المقطع، بحيث يكون فهم النص ميسرا. نمثل لذلك بلمفوظ من هذا النوع:

"كنت أتأمل كنيسة نادياك: كانت صغيرة وقديمة إلخ."

ـ في المقابل، يكمن التحديد بواسطة *التعيين* في تأخير الإشارة إلى التيمة ـ العنوان الذي، في بعض الحالات، لا يتدخل إلا عند انتهاء الوصف. وعلاوة على أثر الانتظار الحتمي، فهذه الحالة ناجعة بشكل خاص لإثارة الغموض، أو المفاجأة، أو الكثافة. من ثمة، يصير المثال السابق كالتالي:

"كنت أتأمل بناية صغيرة وقديمة، إلخ. كانت كنيسة نادياك."

يشكل تحفيز المقاطع الوصفية أحد المقتضيات بالنسبة للروايات ذات النزعة الواقعية، والنزعة الطبيعية. فبظهوره كوقفة داخل الفعل، يهدد الوصف دائما بإبطال خاصية المحكي المصطنعة. لهذا يلتجئ الروائيون الواقعيون إلى سلسلة من التقنيات التي تجعل الوصف طبيعيا. لعل أحد الإجراءات الأكثر فعالية هو نسب الوصف إلى إحدى الشخصيات. فالراوي، بدل أن يوقف محكية بشكل عنيف، يحصر ذاته في حكي ما يشاهده، أو يقوله، أو يفكر فيه أحد فاعلي الرواية. من هنا يتم تقديم الوصف من قبل شخصية مؤهلة للمشاهدة (مستكشف، رسام، فوتوغرافي، عميل، بحاثة) تتموضع في مكان

مناسب (قمة رابية، آخر طابق علوي في برج، مخبأ مجهز) حيث الملاحظة تستجيب للتحفيز (الفضول، الفهم، ارتكاس مهني)، وتحفّز بسببٍ (بحث عن إشارة، اكتشاف مكان مجهول، محاولة فرار).

وقد استخرج فيليب هامون، بالنسبة للروايات ذات النزعة الواقعية والطبيعية، نموذج متوالية من خمس مراحل دورها هو تعليل إدماج مقطع وصفي في المحكي:

تأشير فعل إدراكي، إشارة
شخصية مؤهلة + على تعليق + أو تواصلي، + إلى مكان + موضوع الوصف
في المحكي أو حركي مناسب

كمثال على ذلك، هاكم كيف يتم تقديم وصف غرفة الأب غوريو في الرواية الموسومة بهذا الاسم:" أوجين، الذي كان يوجد لأول مرة عند الأب غوريو، لم يستطع تمالك دهشته وهو يرى الحجرة الصغيرة التي يعيش فيها الأب، بعد أن أعجبته زينة الفتاة." نحن هنا أمام :

ـ الإشارة إلى *شخصية مؤهلة* (أوجين "الذي كان يوجد لأول مرة عند الأب غوريو"، لا يمكن أن يكون إلا منتبها إلى المكان الذي يكتشفه)،

ـ *التأشير إلى تعليق في المحكي* (دهشة" الشخصية، التي تفضي إلى توقف مؤقت للقصة).

ـ *فعل إدراكي* (وهو يرى)،

ـ *الإشارة إلى مكان مناسب* (عند الأب غوريو)،

ـ *الإحالة إلى موضوع الوصف* (الحجرة الصغيرة التي يعيش فيها الأب).

يتعين أيضا، بطبيعة الحال، على توقف الوصف أن يكون معللا كما ظهوره. فالمقطع الوصفي يكتمل حالما تنتهي الملاحظة، أو عندما لا تستطيع الشخصية مواصلته، أو لا تريد ذلك. هكذا يختتم توصيف غرفة غوريو عند الفقرة التالية: "لحسن الحظ لم ير غوريو التعبير الذي ارتسم على محيا أوجين عندما وضع هذا الأخير الشمعدان على المنضدة القريبة من السرير". تشير الحركة الأخيرة لراستنياك (وضع الشمعدان) بأنه ليس بحاجة إلى إيضاح كل ما يوجد في الغرفة؛ ومن ثمة، بأنه انتهى من معاينة غرفة غوريو: من المنطقي، هنا، أن ينتهي الوصف.

اشتغال الوصف

يخضع الوصف، من حيث كونه وحدة مستقلة، إلى اشتغال خاص: ينجز عددا من *العمليات*، ويشكل، على سطح النص، موضوع *تنظيم* يضمن انسجامه.

من بين عمليات الوصف بالإمكان التمييز بين تلك التي تستخرج من *التمظهر* (aspectualisation) والتي تهم *ربط العلاقة* (la mise en relation). والحقيقة أن ثمة طريقتين كبيرتين لتوصيف واقع ما. فإما أن يشار إلى خاصياته المختلفة، أو أن تتم مقارنته بأشياء أخرى في العالم.

ـ يشير *التمظهر* إلى مظهر ما تم توصيفه مع الإشارة إلى *الخاصيات* (الحجم، القياس، الشكل، اللون، إلخ.)، والأجزاء (العناصر المكونة). من هنا يبدو الوصف مثل عملية توسيع عادة ما تأخذ شكل مدونة (الأجزاء المختلفة مزودة بمسندات إليه). وهكذا، حين يستحضر نيرفال في سيلفي "ساحة كبيرة خضراء يؤطرها شجر الدردار والزيزفون، حيث الشمس الغاربة تخترق الأوراقَ بخطوطها الملتهبة"، فغن الواقع الموصوف ـ "الساحة" ـ يقدّم إلينا عبر خاصياتها (إنها "كبيرة"، و" خضراء" في حين أن شجر الدردار والزيزفون مستحضرة من خلال أحد أجزاءها (الأوراق).

ـ يهدف *ربط العلاقة* إلى تحديد آصرة الموضوع الموصوف بأشياء أخرى في العالم. لتحقيق ذلك، يلتجئ إلى الوضعية (situation) والتشبيه (assimilation). تشير الوضعية إلى موقع الموضوع في الزمان والمكان؛ ويحدد التشبيه (بواسطة المقارنات والاستعارات أو إعادة الصياغات علاقته بالحقائق الأخرى. في جملة نيرفال، ترتبط علاقة "الساحة"، من خلال وضعيتها، بشجر الدردار والزيزفون التي تؤطرها. في المقابل، ترتبط علاقة أشعة الشمس بـ"الخطوط" من خلال التشبيه الاستعاري.

يستجيب الوصف أيضا إلى التنظيم. وحتى يتفادى الراوي إعطاء لائحة بسيطة للخاصيات، عادة ما يحاول أن يضمن الانسجام لوصفه، إذ يروم البحث عن الإيهام بكون الإشارة إلى العناصر المختلفة تستجيب لدينامية وتقدم. ثمة تقنيات شتى ممكنة:

ـ بالوسع بنينة الفضاء *جغرافيا* بالالتجاء إلى إشارات تموضع الواقع على نحو عمودي (أعلى/ أسفل)، وأفقي (يمين/ يسار، شرق/ غرب)، أو عمقي (أمام/ خلف).

ـ وقد يُفضّل الالتجاء إلى الظروف الزمنية (أولا"، "ثم"، "أخيرا"، إلخ.) التي من إيجابياتها جعل التقديم ديناميا، وإعطائه مظهرا منطقيا.

ـ بالوسع أيضا *تنشيط* الوصف باستعمال أفعال الحركة ضمن واقع جامد (ينتشر"، "يتمدد"، "يرتفع"، إلخ.) كما أن *التدرج* (من الغموض إلى دقة التفاصيل) مستحب بشكل خاص عندما تتكفل شخصية ما من خلال نظرتها للوصف.

لنفحص هذا المقطع من *هناك* المكرس لتوصيف برج كنيسة سان سوبليس: "كان يحاول أن يكتشف سقف البرج، لكنه لم يعثر على أحد، ومع ذلك انتهى إلى رؤية ساق مرسلة في الفراغ تقلب إحدى الدواستين الخشبيتين المربوطتين بأسفل كل جرس. وباضطجاعه تقريبا تحت الرافدات، أبصر في الأخير قارع الجرس، يداه تمسكهما كلابان من حديد، يتأرجح فوق الهوة، وعيناه في السماء."

على المستوى الجغرافي، البعد العمودي للفضاء هو الممنوح له الامتياز هنا. (سقف البرج"، "أسفل كل جرس"، "فوق الهوة"، "عيناه في السماء). ومع ذلك، نجد بعض الإشارات الزمنية التي تجعل الوصف ديناميا (انتهى"، "في الأخير). ولعل الإجراء الأكثر أهمية هو التدرج في أفعال الإدراك (اكتشف"، "عثر"، "أبصر) والتي في إحداثها أثر "عدسة الزوم"، تذكرنا بأن الوصف تتكفل به نظرة دورتال.

وظائف الوصف

بوسع الوصف، من حيث أخذه في الاعتبار داخل الرواية، أن يتخذ عدة وظائف. من بين هذه الوظائف الرئيسية، يمكن الإشارة إلى:

- الوظيفة *المحاكاتية* (mimésique)،
- الوظيفة الإبلاغية (mathésique)،
- الوظيفة *السيميوزية* (sémiosique)،
- الوظيفة *الجمالية* (esthétique).

تكمن الوظيفة *المحاكاتية* في منح الإيهام بالواقع، والوظيفة الإبلاغية في بث معرفة عن العالم. في حين أن الوظيفة السيميوزية جوهرية. و قلما يختزل الوصف إلى دور تجميلي؛ وعادة ما يشغل وظيفة مجريات القصة. إذ بوسعه أن يقدم معلومات حول الفضاء والشخصيات، ويوحي بجو معين، ويشارك في تقييم هذا الفاعل أو ذاك، ويجعل المحكي دراميا، مبطئا الفعل إلى منعطف القصة، أو أيضا يهيئ لمتابعة المحكي عبر بعض المؤشرات. وأخيرا، من الطريقة التي يُقَدَّم بها الوصف، وينظم ويكتب، فإنه يمتلك وظيفة *جمالية*: بحيث يندرج في هذا التيار الأدبي أو ذاك. فالوصف الرومانسي (حيث تهيمن الاستعارة) يتميز عن الوصف الواقعي (الذي يزخر بالمصطلحات التقنية) وعن الوصف في الرواية الجديدة (التي في مسعاها لأن تكون موضوعية، تتخذ طوعا مظهر تقرير).

وظائف الوصف

المحاكاتية	الإبلاغية	السيميزية	الجمالية
(تمنح الإيهام بالواقع)	(تبلغ معرفة عن العالم)	(تضيء معنى القصة)	(تستجيب لمقتضيات تيار أدبي)

إعطاء معلومات	الإيحاء بجو ما	تقييم شخصية ما	مسرحة المحكي	التهيء لمتابعة القصة

وبطبيعة الحال، لا تقتصر هذه الوظائف المختلفة على هذا دون الأخرى. هكذا، فوصف غرفة الأب غوريو تشغل وظيفة محاكاتية (إذ النص في تعداده للعناصر التي تشكل الحجرة الصغيرة للعجوز، تقدم نفسها، من خلال دقتها وشموليتها، كاستشهاد واقعي)، ووظيفة سيميوزية (يخيم على المقطع جو ثقيل، ويسهم في تقييم شخصية غوريو، ويجعل المحكي دراميا بخلقه لأثر التعارض بين الحياة الباذخة لديلفين دو نوسيجين، والحياة البئيسة لأبيها)، ووظيفة جمالية (تستخرج الإجراءات المستخدمة ـ خاصة، الانشغال بتحفيز المقطع الوصفي ـ من الكتابة الواقعية).

تركيب

توجد أربعة أوضاع ممكنة بالنسبة للراوي في محكي معطى. فالوظائف التي يتحملها بوسعها أن تنصب على اشتغال المحكي أو

على تأويل القصة. تحدد المسافة (درجة تضمين الراوي في محكيه)، والطريقة التي تروى بها الأحداث، والألفاظ، ، والأفكار. يتوزع "التبئير" (وجهة النظر التي انطلاقا منها تروى القصة) على ثلاث صيغ: التبئير الصفر، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي. وفيما يتعلق بالزمن، يمتلك الراوي سلسلة من الإمكانيات من جهة اللحظة التي يروي بها القصة، والإيقاع الذي يمنحه إليها، والتنظيم الذي يقدم به الوقائع، وعدد المرات التي يلتمسها للإشارة إليها. هكذا، فدراسة الوصف تكمن في مساءلة اندراجه في هذا المجموع العريض الذي يشكل المحكي، وتنظيمَه، بما هو وحدة مستقلة، ودورَه في الرواية.

لمزيد من المعرفة

G. GENETTE, Figures III, Seuil, coll. Poétique, 1972.	يشكل هذا المؤلف مرجعا مطلقا في ما يخص السرديات: نجد فيه كل ما يتعين معرفته عن الراوي، وصيغ التمثيل السردي، ومعالجة الزمن.
G. GENETTE, Nouveau discours Du récit, Seuil, coll. Poétique, 1983.	هذا المؤلف الذي كتب بعد عشر سنوات من ظهور صورIII، يشكل تكملة ضرورية: إذ يراجع النقاشات النظرية التي تمت إثارتها خلال عقد من الزمن.
P. HAMON, Introduction à l'analyse Du descriptif, Hachette,1981.	هذا المؤلف يحلل تقنيات الوصف، ويقترح منهجا لدراسة الاشتغال والألاعيب في نص معطى.

(3)

قلب الرواية: بنيات القصة

بشكل مواز للسرديات المهتمة ببنيات المحكي (المحتوي)، تنكب السيميائيات السردية على دراسة (المحتوى). ففي حين تحلل الأولى المواد المستعملة من أجل الحكي، تدرس الثانية ما يتم حكيه. وتتمثل المسلمة السيميائية في أنه بالوسع استخلاص بنيات على مستوى المدلول كما على مستوى الدال. إضافة إلى كون حقل تحليلها يتجاوز بشكل كبير مجال الأدب. إذ في اهتمامها بالقصة بمعزل عن السند الذي يحملها، تتخذ أمثلتها من السينما، والراوية المصورة، والقصص المرسومة كما في الأعمال الأدبية. وبوسع القصة، بطريقة أدنى، أن تتحدد كمتوالية من الأفعال التي يضطلع بها الممثلون. بالتالي، يندرج سؤالان في مركز السيميائيات: الحبكة والشخصيات.

الحبكة (ص.

يتم تحليل الحبكة من وجهة النظر البنيوية. في هذا الصدد، يعتبر فلاديمير بروب، الشكلاني الروسي، الخرافة كمتوالية من إحدى وثلاثين وظيفة تضمن للحبكة نسقا منطقيا. ويقترح بول لاريفاي نموذجا يرتد بكل قصة إلى خمس مراحل أساسية.

الشخصيات : النموذج السيميائي (ص...

تتم دراسة الشخصية من خلال "فعلها"، كفاعل يشغل وظيفة ما، ويتبع برنامجا سرديا.

الشخصيات : النموذج السيميولوجي (ص...

ينظر إلى الشخصية، في تحديدها كعلامة، ك" كائن ورقي" يحمل اسما وصورة.

الشخصيات : النموذج السيميو- تداولي (ص...

يتم تحليل الشخصية باعتبارها أثر قراءة، بإمكان القارئ إدراكها، وفق منظورات مختلفة جدا.

الحبكة

تنطلق السيميائيات البنيوية من معانية هي التالي: كيفما كان المكان والحقبة اللذان نشأت فيهما القصص، فهذه الأخيرة كلها متشابهة. هناك وشائج جلية بين ***الأوديسا***، ***والأب غوريو***، ***وأستريكس***. حيث تسعى الشخصية في الحالات الثلاث إلى تحقيق هدف، ويتعين عليها، لأجل ذلك، مواجهة سلسلة من العوائق. فأن يتوجب على بطل هوميروس مقاومة كائنات أسطورية، وعلى شخصية بلزاك مقاومة لامبالاة بناته، أو على غولوا الصغير مجابهة الغازي الروماني، إن كل ذلك لا يغير من شيء في ثبات البنية. فإذا كان على الإنسان، في كل مرة يروي فيها قصة ما، ويتوسل نفس المخططات، فمن المغري التسليم بأن هذه المخططات، باعتبارها كونية، مكونات المتخيل البشري.

تؤسس السيميائيات نظريا إجراءها بالاتكاء على النموذج اللساني التوليدي كما صاغه تشومسكي، والذي بحسبه قد توجد نفس البنيات المنطقية خلف الاختلافات التركيبية الظاهرة كيفما كانت اللغات.بمعنى آخر، إن الإنسان يفكر دائما وفق نفس النماذج، لكن ما يتغير فقط هي طرائق التعبير. قد نوسع هذه المعاينة لتشمل المحكيات: الإنسان يروي دائما نفس القصص، إنما ما يتغير هي الطريقة التي يكتسيها. بنفس الطريقة في ما وراء الاختلافات التركيبية السطحية، بحيث يوجد نحو أساسي للغة اشتُقت منه كل اللغات، فقد يكون ثمة نحو أساسي للمحكي تفرعت عنه كل القصص. هذا هو النموذج اللازمني (أو، إذا فضلنا القول، "العبر - ثقافي) الذي تسعى السيميائيات السردية استخلاصه. أول من قاد هذا النوع من البحث هو الفولكلوري الروسي ف. بروب.

النموذج البروبي

عندما عكف فلاديمير بروب (*مورفولوجيا الخرافة*) سنة 1928 على دراسة الخرافات الروسية، لم تكن في جعبته سوى معلومات ملتبسة عن السياق الثقافي لهذه الخرافات، كما لم يكن له من اختيار سوى توجيه كل اهتمامه للنصوص. وهكذا لاحظ أن هذه الخرافات، في اختلافاتها، متشابهة، لكنها ذات قاعدة مشتركة مكونة من إحدى وثلاثين وظيفة تضمن للحبكة نسقا منطقيا. نذكر من بينها *التحريم*، *الخرق*، *التعويض*، *الزواج*، والتي توجد بشكل من الأشكال في كل خرافة (روسية أو غيرها). *فالتحريم* و*الخرق* وظيفتان جوهريتان في *سندريلا* (الفتاة التي لا تحترم تعليمات العودة إلى المنزل قبل منتصف الليل)، وفي *اللحية الزرقاء* (زوجة الشخصية التي تحمل نفس الاسم

تفتح باب الغرفة رغم التحريم)، وفي *عنزة السيد سوغان* (تغادر العنزة الأرض المسورة رغم أوامر سيدها).

على أن أهمية أبحاث بروب تكمن في الإجراء الذي يجعلها حيوية أكثر من القائمة الدقيقة للوظائف. ذلك أن من هي الشخصيات (تتنوع هوياتها من نص لآخر) لهي أقل أهمية مما تفعله. بهذا يكون بروب قد فتح الطريق لمقاربة جديدة للنصوص السردية: إن العمل الأدبي قبل أن يكون *وثيقة*، هو قبل كل شيء *صرح*، أي مجموع بالوسع تفكيك مكوناته، وإظهار تمفصلاته. ولقد سعى من اقتفوا أثره إلى تبسيط نموذجه وتعميمه. تمثل هدفهم في تحديد النواة الأصلية المشتركة في كل المحكيات، بغية إبراز أن وحدة المتخيل البشري قابلة للإنكشاف، بعيدا عن المتن الخرافي، في مجموع النصوص السردية.

بروب والتحليل المورفولوجي

"تعني لفظة مورفولوجيا دراسة الأشكال. ففي عالم النبات، تشمل المورفولوجيا دراسة الأجزاء المكونة لنبتة ما، وعلاقة كل جزء بالآخر، وبالمجموع. بمعنى آخر، دراسة بنية نبتة ما.

غير أن لا أحد فكر في إمكانية مفهوم ومصطلح مورفولوجيا الخرافة. ومع ذلك، ففي مجال الخرافة الشعبية، الفولكلورية، فدراسة أشكال وتأسيس قوانين تنظم البنية ممكنة بدقة كما مورفولوجيا التشكل العضوي."

Vladimir Propp, Morphologie du conte,
Trad. Fr. Paris, Ed. Du seuil, coll. Points, 1970, p. 6.

المخطط الخُمسي

من بين الأبحاث الحديثة جدا، النموذج الذي فرض ذاته، هو نموذج بول لاريفاي (التحليل المورفو- منطقي للمحكي"، 1974)، وفيه يرى إلى أن كل قصة قد ترتد إلى سلسلة منطقية مكونة من خمس مراحل. وقد تستجيب الحبكة، حالما يعيد التحليل بناء البنية العميقة للقصة، للنموذج التالي، الذي يقدم عموما تحت اسم" المخطط الخمسي".

(1) *القبل - الحالة الأولى - التوازن*

(2) *التحريض - المُفَجِّر - المُطلِق*

(3) *الفعل*

(4) *التصديق - النتيجة*

(5) *البَعد - الحالة الأخيرة - التوازن*

هذا النموذج المقترح أصلا لتسويغ المتتالية السردية الأولية للخرافات قد أثبت فعاليته لتحيين المنطق العميق المشكل أس حبكة أي محكي. بحيث يبدو تأويله بسيطا نسبيا: أي أن المحكي يتحدد كمرور من حالة إلى أخرى. يفترض هذا التحويل الذي يلائم الحالات (2)، (3)، (4) عنصرا يشبكه (*التحريض*) وديناميةٍ تنجزه (*الفعل*)، وحلقة تغلق العملية (*التصديق*).

المخطط الخمسي في جيرمنال

إذا طبقنا هذا النموذج على جيرمنال، سنحصل على:

(1) عالم عمال المنجم المستلب.

(2) وصول إيتيان لونتيي.

(3) تعبئة العمال ضد الإدارة.

(4) انهزام العمال.

(5) *استعادة العمال لكرامتهم رغم الفشل* (الأمل في المستقبل).

إن لإعادة بناء المنطق العميق للقصة قيمة كشفية أكيدة، لكونها تسمح، عموما، بالإدراك الواضح لنوايا المحكي. ففيما يتعلق ب **جيرمنال**، يجلو المخطط الخمسي الدور المسيحي لإيتيان. ذلك أن وصوله هو ما يسمح بيقظة وعي العمال، وبفضله سينتصر هؤلاء على مستوى المطالب الاجتماعية. هكذا يبدو إيتيان كمخلِّص حامل للأمل، وسيختفي حالة انتهاء عمله. تبدو أيضا القيمة التأويلية للنموذج عندما تتم مقارنة *الحالة الأولى بالحالة الأخيرة*: نرى ما تحقق أو ما لم يتحقق، وهو ما يشكل رهان القصة. يكفي على سبيل المثال، مقارنة الحالة الأولى ل *التربية العاطفية* التي تقدم فريدريك مورو الشاب المفعم بالأمل والمندفع نحو المستقبل مع الحالة الأخيرة حيث نفس الشخصية لا تختبر سوى التقزز من امرأة طالما اشتهاها كيما نلاحظ أن كل الذي وقع، حدث في حوالي الأربع مائة صفحة التي تفصل بين المشهدين.

الحالة الأولية : فريدريك المفعم بالأمل

"في شتنبر 1840، حوالي السادسة صباحا، كانت لافيل دو مونطيرو، على وشك الانطلاق، تنفث زوابع أدخنة أمام رصيف سان - برنار.

الناس يصلون بشق النفس، البراميل، والأسلاك، وسلال الغسيل تعيق السير، والنوتيون لا يستجيبون لأحد: الاصطدام على أشده؛ والطرود تصعد بين طبلين، حيث تذوب الجلبة وسط هسهسة البخار الذي في انبعاثه من صفائح الفولاذ يغلف كل شيء في سحابة مائلة إلى البياض، فيما كان الجرس الأمامي يقرع باستمرار.

وأخيرا انطلقت الباخرة وفتلت الحافتان المأهولتان بالمخازن والأوراش والمصانع مثل شريطين عريضين تم بسطهما.

ظل شاب في الثامنة عشر من عمره، بشعره الطويل وتحت ذراعه ألبوم، ثابتا في مكانه على مقربة من سكان دقة المركب، يتأمل عبر الضباب أبراج الأجراس، والبنايات التي يجهل أسماءها. في آخر لمحة بصر عانق جزيرة سان - لوي، والسيتي، ونوتردام. وبعد أن اختفت باريس، تنفس الصعداء."

G. Flaubert, L'Education sentimentale,
Paris, Garnier- Flammarion, 1969,p.37

الحالة الأخيرة : فريدريك مُنَوِّر

"ارتاب فريدريك في كون السيدة أرنو قد جاءت لتعرض نفسها، فعاودته رغبة جامحة هائجة، ومسعورة لم يعشها من قبل. ومع ذلك، أحس بشيء يصعب بيانه، تقززٌ، شيء مثل رعب السِّفاح. كان الخوف الآخر الذي أوقفه هو الشعور بالاشمئزاز بعد أن يقضي وطره. وفضلا عن هذا، ما الحيرة التي ستنشأ ! بحذر وكي لا يهين مثاليته، هرب من كل ذلك، وشرع يلف سيجارة."

Ibid., p. 440-441

برغم ذلك، يستدعي التماس المخطط الخمسي عدة ملاحظات: الأمر يتعلق بإعادة البناء بواسطة التحليل، لكون التسلسل المنطقي للمتواليات الخمس نادرا ما يُقدَّم بالشكل الذي تعرض به الرواية. وحتى نستعيد مثال *جيرمنال*، فالرواية تنفتح على وصول إيتيان إلى المنجم، بمعنى مع المتوالية (2)، ولا تعرض وضعية العمال ـ الحالة الأولى [المتوالية (1)] ـ إلا بعد ذلك. ولهذا تكون فائدة التحليل في مساءلته حول الانحرافات بين مستوى الإظهار (المحكي كما يقدم إلى القراءة) والمستوى المنطقي العميق للقصة (التي يسمح المخطط الخمسي بإعادة بنائه). هكذا يتعين أن نتساءل لماذا ـ بهدف معرفة الأثر/ الآثار ـ اختار الراوي عدم سرد الأحداث في ترتيبها المنطقي.

المخطط الخمسي *للثوار الملكيون*

كمثال على ذلك، لنفحص بطريقة مفصلة بنية الحبكة في *الثوار الملكيون* لبلزاك. تقدم المراحل الخمس السامحة بإعادة رسم المنطق الوقائعي كالتالي:

ـ *الحالة الأولى*: في بروطان إبان خريف 1799، وعلى رأس التمرد الملكي يواجه المركيز دومانطورو جيوش القائد هولو، المكلف من قبل حكومة المديرين[بعد الثورة الفرنسية] من أجل منع تأثيره.

ـ *التعقيد*: بفكرة من فوشي (وزير الشرطة)، يتم إرسال العميلة ماري دو فيرونوي إلى الموقعين في محاولة لإغواء مانطورو وأسره.

ـ *الدينامية*: يُتيم مانطورو وماري ببعضهما البعض. ويتطابق المنطق الغرامي بالمنطق السياسي، ممزجا تدريجيا أطراف الصراع.

ـ *القرار*: يقضي مانطورو وماري تحت رصاص المجندين.

ـ *الحالة الأخيرة*: بعد ثمان وعشرين سنة، تستعيد المنطقة حياتها الهادئة، ويتم نسيان الحرب الأهلية.

تسمح إعادة بناء منطق الرواية باستنتاج عدة ملاحظات.

يبدو التوازي بين الحالة الأولى والأخيرة دالا. على مستوى التاريخ، تجلو هذه المأساة السياسية ـ الغرامية نفسها مثيرة للسخرية، بحيث تغرق في النسيان في ظرف أقل من ثلاثين سنة، ويكون نصيب آخر جهد للثوار الملكيين العديم الجدوى الفشل. هكذا تحمل بنية الحبكة رؤية مفككة عن التطور التاريخي، ولا يحقق الصخب والعنف، والعاطفة الصادقة وروح التضحية، من حيث كونها عاجزة منذ الآن عن قيادة التاريخ، لا يحقق سوى العدم.

أما القرار، وفي إبرازه بكون انضمام البطلين لا يكون إلا في الموت، فيظهر القوة الماحقة للآلة السياسية. ذلك أن العالم الذي ينشأ مع القرن التاسع عشر لا يترك مجالا للأهواء: العاطفي خاضع للاجتماعي. فإذا ما اختار، كائنان مقدر عليهما أن يتحاربا، ترك قلبيهما يتكلمان في النهاية، فجزاؤهما الموت. وإذن، في المجتمع الحديث، القانون المتحكم في العلاقات بين الأفراد، ليس هو قانون الأحاسيس.

تتأكد هذه الملاحظة من خلال *الحالة الأخيرة* التي تقترح، مثل خاتمة لقصة ملحمية، صورة هادئة ومزدهرة لمدينة إقليمية صغيرة، حيث يفسح الإطار التراجيدي المكان للإطار التجاري.

وأخيرا، فحتى تسلسل المراحل المختلفة يظهر أن الحبكة الغرامية تؤطرها الحبكة السياسية التي تحدد تطورها. إذ أن السياق التاريخي ومناورات وزير الشرطة هما ما يسمح في ذات الآن باللقاء الغرامي، ويحدان من تحقيقه.

هكذا، وبإبرازه لمعنى منطق القصة، يجلو المخطط الخمسي رؤية وقيما، وقصدا.

ملاحظات

على سبيل الختام، لنلاحظ التضمينات الفلسفية، بله الإيديولوجية للمخطط الخمسي، الذي يبدو أنه يوضح أن كل قصة لهي *ذات سكون متزن* (homéostatique): فالمحكي، في سرده العودة إلى النظام (حتى وإن كان هذا النظام الأخير مختلفا عن النظام

الأولي)، يعيد ثانية دائما اختزال اللاتوازن. ولأن ليس هناك من قصة بدون تشويش أولي، فالمهم في الرواية ما يكمن في استحضار الجهود المبذولة من أجل اختزال الاختلال المولّد. فأن يشهر راستنياك تحديه في وجه مجتمع *الإصلاح*، فلأنه لا يحتمل أن يقضي عجوز وسط عدم اكتراث عام؛ وأن يتعهد دراتاغون بمعية أصدقائه باسترداد الشرائط ، فلأنه من غير المطاق أن تبدو ملكة فرنسا زانية؛ وأن ينطلق قساوسة برنانوس في البحث عن العفو، فلأن من غير المتصور أن ينتصر الشر. كل شيء يحدث وكأن الرواية ارتعبت من الريبة والاختلال. لهذا نفهم التشهير الذي قاده بعض المنظرين والكتاب (أصحاب "عصر الشك" والرواية الجديدة) ضد الرواية كنص محافظ كلية في بنيته.

البنية العميقة للمحكي

"كل محكي مثالي يستهل بوضعية مستقرة إلى أن تأتي قوة تشوش عليه، وينتج عن ذلك حالة اختلال: بفضل قوة موجهة في الاتجاه المعاكس، يُستعاد التوازن؛ وهو توازن شبيه بالأول، إلا أنهما غير متطابقين. ونتيجة لذلك، ثمة نوعان من الحلقات في المحكي: تلك التي تصف حالة ما (حالة توازن، أو عدم التوازن)، وتلك التي تصف التحول من حالة إلى أخرى."

Tzvetan Todorov, Qu'est-ce que le structuralisme ?

Tome2, « Poétique », Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1968,p. 82

محاولات التفكيك في الرواية المعاصرة

تجلو محاولات تفكيك الرواية في الحقبة المعاصرة (ما نجده على سبيل المثال عند روب ـ غرييه، وساروت، أو بوتور) ذاتها، في القسم الأعظم، من خلال الإرادة في إعادة النظر في الشكل البارز إيديولوجيا جدا. فأن يتعلق الأمر بالمحاكاة الساخرة للحبكة الكلاسيكية باللعب بالكليشهات أو بكتابة محكيات خالية من الأحداث مذ الوهلة الأولى، فإن نموذج "التشويش ـ العودة إلى النظام" هو المتنازع عليه. هكذا، يعارض روب ـ غرييه، في *الممحاوات* الحبكة الكلاسيكية، مهتما بذلك بالأشياء أكثر من علم السيكولوجية، وبالتأثيرات أكثر من المشاعر. نجد محو القصة في نص مثل نص *موديراتو كانتبيل* ل دوراس، الذي يلفت الانتباه إلى لامعنى المضمون الوقائعي: كشاهدين بالصدفة على جريمة عاطفية، يلتقي رجل وامرأة يوميا في مقهى إلى أن يقررا، باتفاق مشترك، على عدم الالتقاء، وتتضبب علامات المحكي تماما.

ومع ذلك، لنشر، دون الحسم في طبيعته ـ الثقافية أو الأنثربولوجية ـ ، أن القراء يتوهون بسرعة عندما يكون المخطط الكلاسيكي أكثر اضطرابا. ولهذا كان أمد الرواية الجديدة قصيرا جدا، وحتى في المجال السينمائي، فقد اصطدمت أفلام جان ـ لوك غودار بعدم فهم نسبي من طرف الجمهور منذ أن آثرت بوضوح تفكيك القصة. من ثمة، يوضح المخطط الخمسي في ذات الآن لماذا هي القصص موسومة بالقيم ولماذا تُقرأ، من حيث أن البعد الأيديولوجي لنص ما ومقروؤيته، في تأسيسهما معا على الاعتراف، غير منفصلين الواحد عن الآخر.

الشخصيات: النموذج السيميائي

تشكل الشخصية الموضوع الثاني للدراسة التي تفضلها السيميائيات. فكما تعتبر أن بالإمكان إرجاع كل قصة إلى نموذج منطقي بسيط نسبيا، يعتقد النقد ذو النزعة الغريماسية أن بالوسع إيجاد نفس نسق الشخصيات داخل التعدد اللانهائي للمحكيات. من هنا، ففي كل محكي مؤسس على صراع ما، ثمة على الأقل شخصيتان حاضرتان في كل رواية: الذات وخصمها. الأمر يتعلق بجان فالجون الذي يواجه جافير (*البؤساء*)، كما يتعلق ب كيُّو المواجه حدود الوجود (*الشرط الإنساني*)، أو مارسيل في مواجهته لإغراءات الحياة المدنية (*بحثا . . .*). ومع ذلك فقد كان التحليل السيميائي ـ المهتم أساسا بما *تفعله* الشخصية (مسارها) محددا، ومُعَدا، بله معاد صياغته بواسطة إجراء مستلهم أكثر شعرية يأخذ كذلك في الاعتبار ما هي الشخصية (صورتها)، وما ندين به، من بين أشياء أخرى، لفيليب هامون.

قبل الإشارة إلى المنظورات الجديدة التي فتحتها نظريات القراءة، سنعرض على التوالي لمقاربتين تكمل إحداهما الأخرى أكثر مما تتعارضان.

العامل، الفاعل، الدور التيماتي

بادئ ذي بدء، لنوضح أنه لا يوجد تصور ل "الشخصية" في السيميائيات السردية، إذ تم استبداله بثلاثة مفاهيم متداخلة على مستويات مختلفة في توصيف المحكي: *الفاعل*، *والعامل*، *والدور التيماتي*.

قبل تحديد مضمون كل واحد من هذه المصطلحات، يجدر التذكير بالمستويات المختلفة للتحليل الذي تقر به السيميائيات.

ـ يحيل مستوى *التجلي* (la manifestation) على نص معطى كما هو مقدم إلى القراءة: إنها القصة الملاحظة في تسلسلها الخطي.

أما المستويان الآخران فمعاد بناؤهما.

ـ يحيل المستوى *العميق* على البنية الأساسية المتحكمة في العالم السيميائي للنص: بحيث لا نقوم إلا باستحضاره، باعتباره لا يهم مسألة الشخصية على نحو مباشر.

ـ يهدف المستوى *السطحي* إلى تحيين *المكون السردي* لنص ما (منطق الأفعال التي يقوم بإخراجها)، و*مكونه التيماتي* (المضامين التي يحملها التركيب السردي).

بحسب مستوى التحليل المقر به هنا، لا يمكن تصور الشخصية من هذه الزاوية.

الفاعل

يتدخل الفاعل على مستوى التجلي. لكون المحكي بحاجة إلى عدد معين من الأفعال كي يعمل؛ والفاعل هو الهيئة المضطلعة بهذه الأفعال. لهذا وبتحديده كـ" مُنفّذ"، وكتجسيد إنساني لأدوار لازمة في سياق المحكي، يشكل مفهوما قريبا جدا من المفهوم التقليدي لـ" الشخصية". لقد رأينا أن المحكي قد بُني على تعارض بين الذات وخصمها. وهذان" الدوران" سيتحملهما *فاعلان* مختلفان بحسب الروايات. مثلا، في *التفاف الحيات*، الفاعل الذي يشغل دور الذات هو

لويس، المحامي الشائخ، في حين أن الفاعل الناهض بدور الخصم هو العائلة. وفي *الغريب*، الفاعل هو مورصو الذي يقوم بدور الذات فيما يعزى دور الخصم إلى ممثلي النظام الاجتماعي والأخلاق الجماعية.

العامل

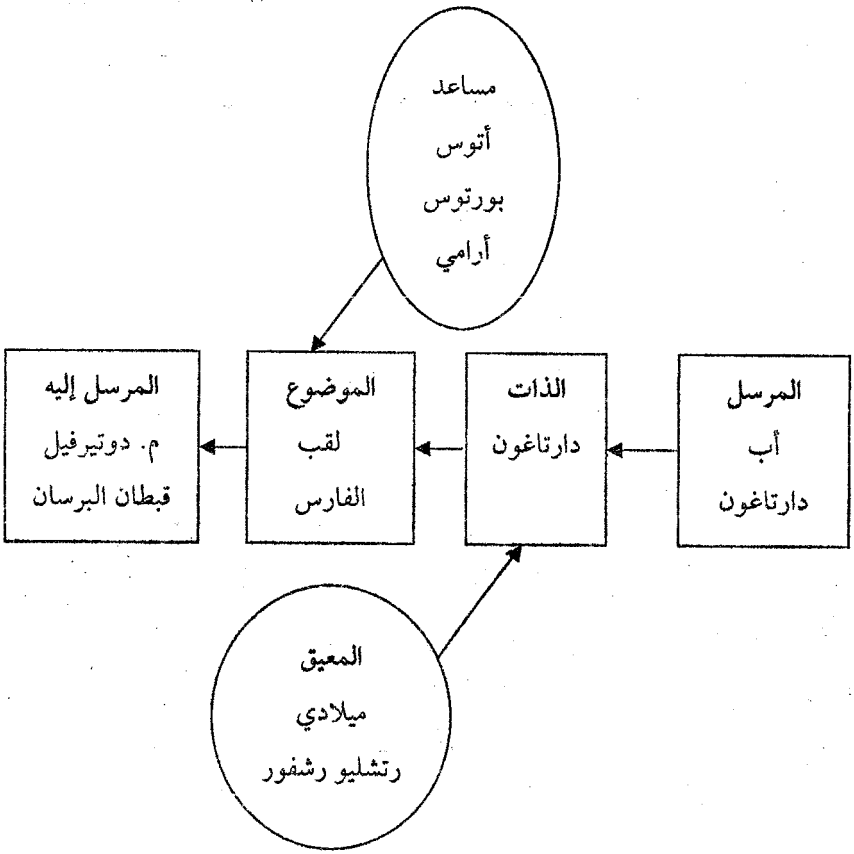
يُستعمل مصطلح العامل لتوصيف *المكون السردي* على المستوى *السطحي*. لهذا، لا يمكن اعتباره معطى في النص، وإنما مفهوم يشيده التحليل. كما يتحدد كدور لازم لوجود المحكي (إنه الدور الذي يناط به الفاعلون كوظيفة.) نعرف، بحسب غريماس، أن عدد العوامل (أو الأدوار العاملية) ستة.

- الذات ـ الموضوع.
- المعيق ـ المساعد.
- المرسل ـ المرسل إليه.

والواقع أن كل محكي يقدم كبحث عن موضوع تقوم به ذات ما. قد يتعلق الأمر ببحث غرامي (*أورليان*)، كما قد يكون بحثا صوفي (*يوميات قس القرية*)، أو بحث عن كنز (*جزيرة الكنوز*)، أو بحث عن متهم (*جريمة في قطار الشرق السريع*). لكن عن العوائق الحتمية في كل بحث، ينبثق معيقون يتعين على الذات مواجهتهم بمساعدة *مساعدين*.

فإذا كان معيقو دارتاغون في بحثه عن لقب فارس هم روشفور، وميلادي، وحراس الكاردينال، فإنه يستفيد من مساندة مساعدين هم آتوس، وبورتوس، وأرامي. وفوق ذلك، فللبحث مصدر (المرسل)، وقصدية بوسعها، بالإضافة إلى الذات، أن تهم شخصيات مختلفة (المرسل إليهم).

المخطط العاملي للفرسان الثلاثة



في *البؤساء*، يتمثل المرسل في بحث جان فالجون في ميغر ميغاي (الشخصية الأولى في توجيهها للمحكوم عليه بالأشغال الشاقة نحو الخير)، وأبعد منه، صورة الإله؛ أما المرسل إليه فيشمل الشخصيات التي يضحي فالجون في سبيل الخير لها: كوزيت، وماريوس بشكل خاص.

علاقة الفاعل/ العامل

يستدعي هذا المخطط المعروف جدا عدة تدقيقات تهدف إلى تفادي كل تبسيط. وليس هناك تطابق ضيق بين الفاعل والعامل في المحكي. فكما أن بوسع الفاعل الوحيد شغل عدة أدوار عاملية، بوسع فاعلين مختلفين أن يُجمَعوا في عامل واحد.

في روايات الصراع الداخلي، ينهض نفس الفاعل، الممزق بين الأحاسيس المتعارضة، في ذات الآن بدور المساعد والمعيق. هكذا، نجد في *الجريمة والعقاب* راسكولنيكوف، موزعا بين إرادته للقوة وإحساسه بالخطأ. عكس ذلك، تجمع رواية *البؤساء* في نفس الفئة العاملية ـ المعيق ـ فواعل مختلفين مثل جافير وتيناردييه. وأخيرا، مادام مفهوم "المخطط العاملي" يدور حول فكرة "بحث" (البرنامج السردي" في اصطلاح غريماس)، فسيكون داخل نفس المحكي مخططات عاملية بقدر ما هنالك برامج سردية متنوعة. من هنا، تقترح *الإخوة كارامازوف* ل دوستويفسكي ثلاث أبحاث مختلفة هي بحث إيفان، وبحث أليوشا، وبحث ديمتري. كل واحد من الإخوة ذاتٌ ينتظم حولها مخطط عاملي خاص. ولأن أهدافهم مختلفة، فلن يكون لهم نفس المعيقين ولا نفس المرسلين. نضيف كذلك إلى أن الفاعل قد يغير الدور العاملي (جافيرالذي يمثل أولا معيق جان فالجون، يصبح مساعد هذا الأخير عندما يطلق سراحه بعد أن اعتقله)، أو يعدل برنامجه السردي (أبيل تيفوج، بطل *ملك الأولن*، يسعى أولا إلى محاكاة النموذج السلبي لغول الخرافات قبل أن يرجع إلى

النموذج الإيجابي لسان كريستوف)، أو يقتفي أثر أخرى (في *أوهام ضائعة* يبحث لوسيان دوروبميري في نفس الوقت عن الاعتراف الأدبي والاعتبار الاجتماعي).

الدور التيماتي

يسهم *الدور التيماتي*، كما يشير إلى ذلك اسمه، في المكون التيماتي على المستوى *السطحي*. إذ يعين الفاعل المتصور على المستوى، بمعنى كناقل ل"معنى". من هنا يحيل الدور التيماتي على مقولات سيكولوجية (الزوجة الخائنة، المنافق، الحقير، إلخ.) أو اجتماعية (المصرفي، العامل، المعلم، إلخ.) تسمح بتحديد الشخصية على مستوى المضمون. لذلك، يحدد غريماس في (Du Sens II) الفاعل كـ"مضطلع على الأقل بدور عاملي وبدور تيماتي". فإذا كان الدور العاملي ضامنا لاشتغال المحكي، فإن الدور التيماتي يسمح بنقل المعنى والقيم. تتوقف الدلالة، إذن، في الجزء الأكبر على الترابطات بين الأدوار العاملية والأدوار التيماتية. فأن تكون ذات البحث قديسا (الأمير مشكين في *الأبله*)، أو منحرفا (أبيل تيفوج)، أو فارسا (ييفان)، أو محكوما عليه بالأشغال الشاقة (جان فالجون)، فقد لا يكون غير مهم بالنسبة للمستوى الإيديولوجي للرواية.

تصور الشخصية في السيميائيات السردية

"إذا ما احتفظنا لمصطلح فاعل بمكانة وحدته المعجمية في الخطاب، مع تحديدنا لمضمونه الدلالي الأدنى من خلال حضور السيمات (sèmes): أ) الكيان المجازي (الشبيه بالإنسان، أو الشبيه

بالحيوان، أو شيء أخر)، ب) حيوي، وج) قابل للفردنة (مجسد كما في بعض المحكيات وبخاصة الأدبية، من خلال نسْبِ اسم له)، فإننا نلاحظ أن هذا الفاعل قادر على تحمل دور أو عدة أدوار [...]. انطلاقا من هنا، قد يكون بالإمكان تحديد مفهوم الدور: على مستوى الخطاب، يتجلى كنعت أو كصفة للفاعل من جهة، ومن جهة أخرى لا يكون هذا النعت، من وجهة النظر الدلالية، إلا تسمية تستوعب كليا حقل وظائف (بمعنى حقل تصرفات مشار إليها حقا في المحكي)، أو ببساطة ضمنية. نتيجة لذلك، يتطابق المضمون الدلالي الأدنى للدور بالمضمون الدلالي الأدنى للفاعل ماعدا، مع ذلك، سيميم الفردنة الذي لا يشمله: أي أن الدور هو كيان مجازي حيوي، لكنه مجهول واجتماعي؛ بالمقابل، الفاعل فرد متمم، ومتحمل دورا أو عدة أدوار.

إذا كان الأمر كذلك، فاللعبة السردية لا تعمل على مستويين، وإنما على ثلاثة مستويات متمايزة: تدخل الأدوار، بما هي وحدات عاملية أساسية ومناسبة للحقول التخييلية المنسجمة، في تأليف نوعين من الوحدات الأكثر اتساعا: هما الفواعل، وحدات الخطاب، والعوامل، وحدات المحكي."

A.-J. Greimas, Du Sens II, Paris,
Ed. du Seuil, 1970, p. 255-256

مسارات وبرامج

كما رأينا، لا يتوجه النموذج السيميائي للمحكي إلى دراسة النصوص، وإنما إلى إيضاح النحو السردي. لقد كان مسعى غريماس، في توضيحه للبنية المشتركة في كل المحكيات، هو إضاءة مفهوم "المعنى". وبرغم ذلك، فلهذا النوع من البحث أهمية قصوى بالنسبة للتحليل الأدبي. إذ بفضل مفهومي *الفاعل والعامل والدور التيماتي*، بالإمكان تحليل "أثر القيمة" في رواية ما، أي الطريقة التي بها تنقل هذه الأخيرة إيديولوجيا ما، وتبثها إلى القارئ. وإذ يقدم النص نفسه كتوجيه من ذات نحو موضوع، بالوسع، في الواقع، الكشف عن القيم التي تنشط الذات عبر اختيار الموضوع، والوسائل المتوسلة للإحراز على هذه الذات، والقرارات التي هي أصل البحث.

في هذا الإطار، يبدو مفهوم "البرنامج السردي" هاما بشكل خاص، لكونه يسمح بإدراك المنطق الذي يشكل أس تصرف الفاعل.

بحسب غريماس، يتمثل البرنامج السردي للشخصية (ب. س.) كمتوالية من أربع مراحل ـ *المعالجة*، *القدرة*، *الإنجاز*، *التصديق*ـ نستدل عليها بفضل تحليل كيفيات (القدرة، المعرفة، الواجب، الإرادة.)

المعالجة

تماثل *المعالجة* عمل البرنامج السردي، إذ تفترض مرسلا يسعى إبلاغ ذات البحث إرادة – الفعل/أو لزوم الفعل. فإذا كانت جوستين عند ساد تحثها الأخلاق الاجتماعية التي تفرضها عليها الواجبات،

فإن دعاة التحرر الجنسي الذين تعارضُهم البطلة مرسلو الرغبة. من ثمة، فالمعالجة مرحلة تُتبثُ فيها القيم. وتحيينها يسمح بمعرفة ما يحفز الشخصية، وما هي المعايير أو الأفراد الذين يجعلونها تقوم بتصرف ما، وما هي الاستراتيجيات المستخدمة لإقناعها. وإذن، تتدخل في المعالجة القيم والأفكار كما الأشخاص والرغبات أو المؤسسات. فإذا كانت قيم (الحب الإلهي) هي أصل بحث دونيسان في *تحت سماء الشيطان*، فإن المؤسسات (المجتمع، والجيش، والمستشفى) هي التي تطوف ب باردمو حول العالم في *سفر في الهزيع الأخير من الليل*.

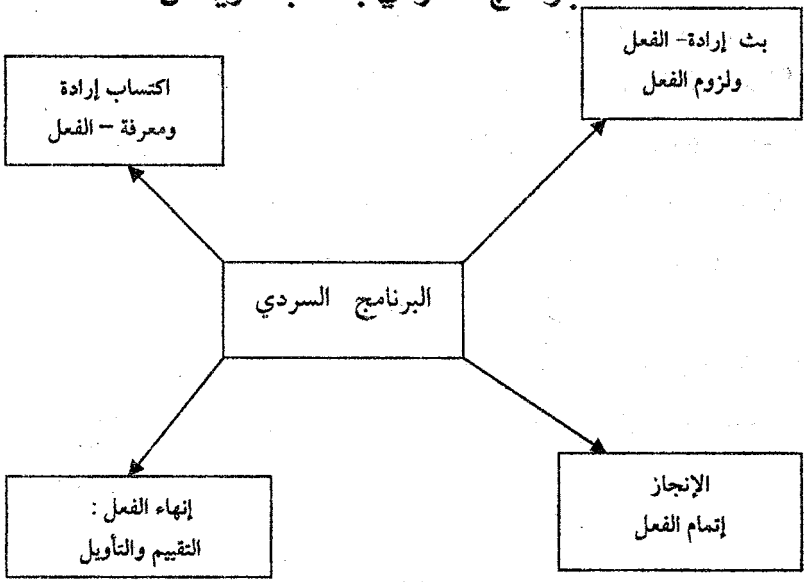
المقدرة

المقدرة هي مرحلة اكتساب الذات للقدرة على الفعل/ ومعرفة الفعل اللازمين للفعل. يتعين تحليلها في علاقتها بالإنجاز (إلى أي حد تتحقق قدرة الشخصية ومعرفتها في الأفعال الملموسة؟) بالنسبة للمعالجة (ما هي العلل والغايات التي من أجلها تبحث الشخصية لاكتساب مقدرة ما؟) وعلى ضوء التصديق (هل سمحت المقدرة بالنجاح؟) إن انعدام المعرفة الكافية حول العالم الذي يحوط ب ك هو ما يجعله يرى أن إنجازه موضع اتهام باستمرار في *المحاكمة*. في المقابل، نجد في *الكونت دو مونت كريستو* أن بوسع إدمون دانتي الانتقام من أعدائه لأن القدرة التي التمسها هي ما منحتها إياه الثروة.

التصديق

يشكل *التصديق*، بعد مرحلة الإتمام التي يشكلها الإنجاز، الحلقة الحاسمة للمتوالية. فكمرحلة نهائية حيث الفعل مؤول أو مقيم، يبرز التصديق، بمعية المعالجة، كمكان آخر مفضل لتجلي القيم، باعتباره يسمح بمقارنة القيم المتحققة بالقيم الملفوظة، وبرؤية كيف ومن طرف من يتم الحكم على فعل الذات. كما أن دوره جوهري في توضيح صحة البرنامج السردي: هل كان في محله أم لا؟ وهل كانت نتائجه مقنعة؟ إن نجاح دعاة التحرر الجنسي عند ساد وفشل بطلته الفاضلة قلما يتركان مجالا للشك حول القيم المضطلع بها المحكي. في المقابل، تظل نتائج بحث إيتيان مقنعة حتى وإن فشل في *جيرمنال*، ما دام قد أعاد إلى عمال المنجم كرامتهم.

البرنامج السردي بحسب غريماس



كيف نواجه فعليا نصا ما؟ إذا تعلق الأمر بمحكي قصير، بوسعنا، كما قام بذلك غريماس بالنسبة ل *صديقان* ل موباسان، أن نقرأ بعناية النص جملة جملة، وباستنادنا على الكيفيات، نربط كل مقطع بواحدة من المتواليات الأربع المشار إليها أعلاه (المعالجة، المقدرة، الإنجاز، التصديق). من ثمة، نستطيع أن ننشئ من جديد البرامج السردية المختلفة. أما في حالة المحكي الطويل، مثل الرواية، فيبدو أن مثل هذا المنهج يتحدى صبر القارئ. من الأفضل، كما قام بذلك كورتال ألتيس في دراسته السيميائية عن *ملك الأولن* ل تورنييه، أن نطابق قبل كل شيء الشخصيات الرئيسية في محاولة، في المرحلة الثانية، لإعادة بناء *مسارهم السردي*. حالة ما ننتهي من ذلك، سيكون من المثمر أن نتفحص في كل ب. س. ما هي المراحل البالغة التقدير أو المهملة (لماذا يتم التأكيد على المعالجة في برنامج هذا الفاعل وقليلا على إنجازه؟ لماذا لم تتم الإشارة إلى مقدرة الفاعل الآخر؟) ونظرا للتنظيم السجالي أساسا للمحكي، سيكون مثمرا أيضا التساؤل عن العلاقات بين البرامج السردية: هل يوجد بينها تجاور بسيط، أو، على العكس، تعاقب منطقي، أو تبعية، أو تعارض؟ في جميع الأحوال، يقدم النموذج الصراعي ـ رحم المخطط العاملي ـ المحكيَ كتهويل لصراع القيم. فعندما يقاوم دارتاغون روشفور، فإن الصراع بين الاستقامة والخبث هو ما يقدم لنا؛ وحين يقاوم كيو ممثلي الكومينتيرن، فإن الصراع بين شرعية الالتزام الثوري والطاعة العمياء للتراتبية هو ما نكون بصدده.

الشخصيات: النموذج السيميولوجي

نشأت المقاربة السيميولوجية، هي أيضا، من إرادة مقاومة الدراسة التجريبية، إذ هدفت إلى جعل الشخصية مفهوما نظريا دقيقا، محاولة بذلك تفادي بعضا من اختزالات السيميائيات السردية، التي (رغم الاقتراح المتأخر لمفهوم "الدور التيماتي) حصرت، في الواقع، الشخصية في "فعلها". والحال أنه إذا كانت الشخصية "فاعلا" تماما، فإن لها أيضا اسما وصورة، بمعنى أنها "كائن". فبورثوس ليس "قوة" مساعدة تساند دارتاغون في صراعه مع روشفور، وحسب، وإنما هو أيضا رجل مرح، بدين يحب الطعام الجيد والنساء الفاتنات. كما أن جافير ليس ذاك المتعارض مع جان فالجون وحسب، وإنما هو أيضا شرطي ضامن للنظام الاجتماعي، تنوء بكلكله التوتراتُ الداخلية. هذه العناصر، إذن، لا يمكن إهمالها حين نتساءل عن معنى وقيم الشخصيات الروائية.

ولئن وصفت مقاربة فيليب هامون ب "السيميولوجية"، فلأنها اختارت دراسة الشخصية وفق نموذج العلامة اللسانية.

هكذا، ومن حيث كونها "علامة" في المحكي، تتلاءم الشخصية مع نفس تصنيف علامات اللغة. فكما أننا نميز داخل اللغة العلامات *"المرجعية"* (référentiels) (المائدة"، "الشجرة"، "الشمس) المشيرة إلى حقيقة خارجية، و*"الدوال الإصرارية"* (déictiques) (أنا"، "هنا"، "الآن) التي تحيل على

"إن إحدى المهمات الأولى لنظرية أدبية دقيقة (وظيفية" و"محايثة" حتى نعيد المصطلحين اللذين اقترحهما الشكلانيون الروس) ستكون، إذا، وبدون التوخي من ذلك "إبدال" المقاربات التقليدية حول المسألة (الأسبقية لا تعني الأولوية)، هي تسبيق كل حكائية وكل تعليق حول المرحلة الوصفية التي ستُنقَلُ داخل إشكالية سيميولوجية دقيقة (أو سيميائية كما نرغب في ذلك). إلا أن اعتبار الشخصية قبليا، كعلامة بمعنى اختيار "وجهة نظر" تشيّدُ هذا الموضوع بإدماجه في مرسلة تتحدد مثلها كتواصل، وكمكوِّن من علامات لسانية (بدل قبولها كمعطى من قبل التقليد النقدي ومن قبل ثقافة مركزة على مفهوم الشخص البشري)، فهذا يعني أن التحليل يظل متجانسا مع مشروعه، ويقبل كل النتائج المناهجية التي تتضمنها."

Philippe Hamon, «Pour un statut sémiologique du personnage», In Poétique du récit, op.cit., p. 117

التلفظ، بمعنى الوضعية الخاصة التي يتم فيها النطق بها، *والتكرارية* (anaphoriques) (هذا"، "هو"، أو "هي"، إلخ) التي تستعيد ثانية عنصرا سابقا للملفوظ، بالوسع تصنيف شخصيات محكي ما وفق ثلاث فئات:

الشخصيات ـ المرجعية تعكس الواقع (الشخصيات التاريخية) أو تمثلات ترسخها وتجمدها ثقافة ما (شخصيات أسطورية وشخصيات نموذجية). على سبيل المثال، نابليون في *البؤساء*، ومارا في *ثلاث*

وتسعون، والغول في *ملك الأولن*، وعامل المنجم عند زولا، أو المصرفي عند بلزاك.

الشخصيات ـ الواصلة تحيل على مستوى التلفظ ، أي على المؤلف أو على القارئ الذين ترسم مكانهما داخل التخييل (واطسن راو ـ شاهد على مغامرات شيرلوك هولمز، سانشو بانزا كملاحظ ناقد في ملحمة دون كيشوت).

الشخصيات ـ التكرارية تضمن وحدة وتماسك المحكي إما بتهييئها للتتمة (صور الأنبياء، العرافون ، التبشيريون)، وإما بتذكيرها للعناصر الأساسية لفهم القصة (التراجم الذاتية، البحاثة، التأمليون الغارقون في ذكرياتهم). نتذكر هنا شخصية ميرلان في الدورة الأرتورية أو شخصية هرقل بوارو في روايات أغاتا كريستي.

من هنا تُدرَك الشخصية كـ"*دال غير متواصل* (عدد من السمات النصية) يحيل على *مدلول غير متواصل* (معنى وقيمة شخصية ما)". إذ بتشكلها تدريجيا عبر التأشيرات المتناثرة والمعطاة من قبل النص، لا تفضي إلى دلالة نهائية إلا في السطر الأخير.

يقترح فيليب هامون في (من أجل مكانة سيميولوجية للشخصية) الاحتفاظ بثلاثة حقول للتحليل: *الكينونة* (الاسم، التسميات، الصورة)، *والفعل* (الدور، والوظيفة)، *والأهمية التراتبية* (المكانة والقيمة).

كينونة الشخصية : الاسم

بداية، تعتمد كينونة الشخصية على الاسم الذي في إيحائه بالفردية، يشكل إحدى الأدوات الأكثر فعالية في الإيهام بالواقع. هكذا، يدين كل من لوسيان لوين، وسيزار بيروتو، وديفد كوبرفيلد بكثافتهم المرجعية إلى هذه الأسماء الكاملة التي تمثل إيماء الحالة المدنية.

على أن لحذف الاسم أو التشويش عليه نتيجة مباشرة على اضطراب الشخصية. ذلك، كما يبدو، هو الأثر الذي تبحث عنه عدة روايات معاصرة يسمها بدرجات مختلفة الشك المضاعف حول المعنى والقيم. ومن ثمة، قد تختزل الشخصية إلى ضمير مجهول (هو" أو "هي)، أو اسم مدينة (هيروشيما" عند دوراس، أو إلى حرف عند كافكا أو بطاي. كما قد يتخذ التشويش شكل تجانس (انظر كوينتن الذكر وكوينتن الأنثى في *الصخب والعنف* لفوكنر).

عند وجود الاسم، قد نتساءل عن تحفيزه. فالاسم الوحيد ل "إيما بوفاري" يشير إلى المأساة الباطنية لشخصية تتنازعها طموحاتها وغرامياتها الرومانسية "أحبت" (aima) والأفق المحدود للحياة الريفية (يستدعي "بوفاري" لفظة "بقري" (Bovin). ويدل راسكولنيكوف، الشخصية المركزية في *الجريمة والعقاب* بالروسية "البركاني"، أما إيتيان، بطل *جيرمنال*، المرفوض من طرف العمال الذين يروم خلاصهم، فيحيل على قديس يحمل نفس الاسم ويقضي رجما.

بوسع كينونة الشخصية أن تحلل أيضا بواسطة إضافة علامات متناثرة، تميزها على طول المحكي. هنا قد نحتفظ بأربعة مجالات ذات امتيازات: الجسد، اللباس، النفسية، السيرة.

الجسد

بدء، تمر الصورة الجسمانية للشخصية من الإحالة إلى الجسد. فقد يكون هذا الأخير وسيما (فابريس ديل دونغو)، أو بشعا (روشفور)، أو مشوها (كازيمودو)، أو بشرا (لابيل)، أو غير بشري (لابيت). وباعتبارها أداة أساسية لتمييز الشخصية، تساهم الصورة منطقيا في تقييمها. وبرغم ذلك، إذا كانت بعض الأجناس، على هذا المستوى، مشفرة بدقة (في حكايات الجنيات، الساحرة ذميمة، والأمير وسيم)، فيتعين الاحتراس من كل خاتمة مبكرة في حالة الرواية. هكذا، فقبح كازيمودو في *نوطر دام دو باري*، أو، لكي نظل في المتن الهوجولي، قبح دو غوينبلان في *الرجل الضاحك*، بعيدا عن كونهما إشارتين تحطان من قيمتهما، يشكلان، على العكس من ذلك، سمتين استثنائيتين تضعان هاتين الشخصيتين فوق الشرط المشترك.

اللباس

لا تخبر صورة الملبس (الإحالة على اللباس) عن الأصل الاجتماعي والثقافي للشخصية وحسب، وإنما أيضا على علاقتها بالمظهر. بالإمكان من هنا تصنيف شخصيات زولا ضمن فئتين: فئة ترتدي الكسكيت (العمال)، وفئة ترتدي القبعة (البورجوازيون). وفي نصوص أخرى (انظر، مثلا، *روبنسن كروزو*)، فالتعارض عار/مكسو هو ما يكون وثيق الصلة بالموضوع.

تتأسس الصورة النفسية جوهريا على الكيفيات. فعلاقة الشخصية بالقوة، والمعرفة، والإرادة، والواجب هي ما يقدم الوهم ب"الحياة الباطنية". هنا تُشيَّد بطريقة ذات امتياز علاقة القارئ بالكائنات الروائية. وبحسب اللعب الكيفي المتمركزة فيه الشخصية، قد تبدو هذه الأخيرة ساذجة (لا ترغب إلا في ما تقدر عليه، ولا تعرف إلا ما يتعين عليها معرفته)، أو ممهورة بباطنية عميقة (ترغب في أكثر ما تريده، وتعلم أكثر من اللازم. من وجهة النظر هذه، بالوسع مقارنة شخصيتين أبويتين قام بإخراجهما سيلين في *الموت دَيْنا*: ففيما يندرج الأب البيولوجي ل فيرديناند، بما هو شخصية بدون طموح وخاضع بشكل سلبي للإمتثاليات، في الفئة الأولى، ينتمي "الأب المتبني" كورتيال دي بييريار النابغة، والمخترع الغريب الباحث دائما لتوسيع حدود الممكن، إلى الفئة الثانية. ولهذا، ففائدة الصورة النفسية هي خلق رابط عاطفي بين الشخصية والقارئ: بحيث تُحدث، بحسب الحالات، الإعجاب، أو الشفقة، أو الاحتقار. ومن خلالها أيضا يلعب "الإيهام بالواقع". ثمة إجراءان متعارضان، لكنهما فعالان، ممكنان من طرف الراوي الذي بوسعه إما أن يمنح امتيازا "للانسجام" في الصورة النفسية للشخصية (يحرص على تحفيز أفعالها وتقديم تفسيرات ضرورية في كل مرة)، وإما أن يشدد على تناقضاتها وتغييراتها المفاجئة (تبدو الشخصية (personnalité) "المعقدة" دائما حقيقية.) التقنية الأولى تقنية زولا (يُفترَض من العيب الوراثي عند آل روغون ـ ماكار أن يضيء تصرفاتهم)، والتقنية الثانية هي تقنية

دوستيفسكي (التبدل المفاجئ ل روغوجين، الذي، في *الأبله*، يمر من التوله إلى القتل، يبرز تعقيدا سيكولوجيا تسحب منه الشخصية وضوحا لا جدال فيه).

السيرة

تسمح الصورة السيرية، أخيرا، في إحالتها على الماضي، بله الوراثة، بتقوية المشابه للحقيقي النفسي للشخصية (وذلك بمنع مفتاح لتصرفاتها)، وبالتدقيق في النظرة التي يحملها الراوي لها. هكذا، فالدافع إلى القتل عند جاك لونتييه في *الحيوان البشري* يجلو ذاته في مرض يدين كثيرا إلى الوراثة: من ثمة، تبدو الشخصية بشكل خاص كضحية. ونرى كيف أن الإشارة إلى الماضي، بسماحه ب"فهم" سلوك فرد ما، يلتمس منا إيجاد العذر له والتعاطف معه. لنوضح أخيرا أن الشخصية السيرية، بتأسيسها على التوازن بين المقول والمسكوت عنه، مجال لكل آثار "التعليق". هذه التقنية يستغلها أوجين سو في *خفايا باريس*: فالماضي السيري لبطله كعامل في الظاهر، بيد أن اسمه الحقيقي هو رودولف، الذي هو في الواقع دوق جيرولشتاين، الباحث عن ابنته فلور ـ دو ـ ماري المختفية، هذا الماضي لن ينجلي إلا بالتدريج.

على أن هذه الثوابت المختلفة والمكونة للصورة (الجسد، اللباس، النفسية، السيرة) ليست بطبيعة الحال متحققة كلها في كل الشخصيات وفي كل محكي. في نص ما، وبالنسبة لكل قارئ، لا يتم الاحتفاظ إلا ببعض الحقول. لهذا يتعين التساؤل لماذا تم توصيف

هذه الشخصية في هذه الرواية على المستوى النفسي وليس على المستوى الجسماني أو على مستوى الملبس وليس على المستوى السيري. على سبيل المثال، ثمة إشارات قليلة حول مظهر شوفان في *موديراطو كونتابيل*، كما أن ماضي كورنتال، فضلا عن كونه موصوفا بدقة، يظل مضببا في *الثوار الملكيون*. ولذلك، يشكل اختيار حقول التوصيف جزء متمما لطاقة ودلالة الشخصية.

وظائف الصورة

تشتغل الصورة، من حيث إدراكها كوحدة نصية تمتد على عدة أسطر أو عدة صفحات، بنفس الطريقة التي يعمل بها الوصف. على غرار هذا الأخير، بوسع الصورة ضم عدد معين من الوظائف: *التزيينية*، *والتفسيرية*، *والتقييمية*، *والرمزية*. إن صورة السفاح في *خفايا باريس* توجد أولا من أجل قيمتها التزيينية والجديرة بالرسم: الأمر يتعلق بالتركيز على شخصية نموذجية، السجين القديم القوي والخطير، بهدف الاستجابة إلى أذواق عامة الجمهور الهاوي للأحاسيس القوية. فلصورة دو تيفوج، في *ملك الأولن*، قيمة تفسيرية بشكل كبير: نمو البطل من النحافة إلى الصلابة الشاهد على تطابقه التدريجي مع غول الخرافات، يضيء تصرفه. وعند بلزاك، المقتنع بأنه بفضل فراسة غال، ومظهر لافاتر توجد علاقة علمية بين السمات الجسمانية وسمات المزاج، فالوظيفة التقييمية للسمات تظهر بشكل أكثر ثباتا. كما أن هوجو غالبا ما يستغل الوظيفة الرمزية: تشهد دمامة كازيمودو على طبيعة استثنائية، ويشكل الوجه المشوه ل غوينبلان مؤشرا على القدر الاستثنائي المخبأ له.

فعل الشخصية

تتكئ دراسة أفعال الشخصية على مكتسبات السيميائيات السردية. من النموذج الغريماسي، يحتفظ فيليب هامون بالمفهومين الأساسيين *للدور التيماتي* (الشخصية كنموذج سيكولوجي أو اجتماعي)، *والدور العاملي* (الشخصية كقوة فعالة لأساس الدينامية السردية).

الأدوار التيماتية

قد تتعدد الأدوار التيماتية، لكن الأدوار الوحيدة المتصلة بالموضوع لفهم الرواية هي ما يسهم في مجالات الفعل الذي تمنحه الحبكة امتيازا. هذه المجالات المسماة "محاور تفضيلية" والتي تسمح بأن تقارن في ما بينها الشخصيات الرئيسية، تحيل على تيمات أكثر عمومية مثل الجنس، الأصل الجغرافي، الإيديولوجية أو المال. وبحسب هامون، بالإمكان توضيحها بفضل المعايير التالية:

- *التواتر* (ما هي الأفعال الأكثر تواترا في الروايات المدروسة؟)
- *الوظيفية* (ما هي الأفعال الأكثر حسما؟)
- *الترادف* (ما هي الأفعال التي يسهل تماثلها بشكل كبير؟)

ولئن كان المحور التفضيلي هو *الجنس*، فسيتم تقديم الشخصيات من خلال الأدوار التيماتية ل *شَقِي* ولا *شقي* عند *الرجل* أو عند *المرأة*، أو عند *المشتهي للمغاير* أو عند *المثلي*. وإذا كان المحور ذو الصلة بالموضوع هو محور الأصل الجغرافي، فتكون الأدوار التيماتية

إذن هي أدوار *الغريب*، *والمواطن الأصلي*، *والدخيل*. ولهذا فعبر طبيعة وتوزيع هذه الأدوار يمر معنى الرواية في جزء كبير منه. ولعل تطبيق المعايير المأخوذة عن هامون تسمح بملاحظة أن المحاور التفضيلية في *العلاقات الخطرة* ل لاكلو هي *الرغبة* و*الحب*. لذلك وبالنسبة لمجالي الفعل هذين، بالوسع تحديد الأدوار التيماتية المضطلعة بها الشخصيات المختلفة. فمن السهولة بمكان ملاحظة أن فالمون، في اتجاه الرغبة، يلعب الدور التيماتي لـ"الغاوي عديم الذمة"، فيما تنهض سيسيل، في اتجاه الحب، بدور "الفتاة الساذجة والفاضلة". وبطبيعة الحال، ففائدة الرواية تكمن في التعقيد المتدرج لهذه الأدوار الأولية. في رواية *روبنسن كروزو*، الهوية الثقافية هي ما يشكل المحور التفضيلي الأكثر أهمية، إذ ينهض روبنسن بالدور التيماتي لـ"المتحضر"، وفوندرودي[فرايدي] بدور "المتوحش".

الأدوار العاملية

يتعين دراسة الأدوار العاملية بحسب فيليب هامون من خلال سؤالين جوهريين.

ـ ما البرنامج السردي للشخصية موضوع الدراسة (بما هو برنامج قابل للكشف من خلال إرادتها، وواجبها، وقدرتها، ومعرفتها)؟

ـ ما هو دورها العاملي في البرنامج السردي للشخصيات الأخرى، وبشكل خاص، في البرنامج السردي للبطل (هل هو معيق، مساعد، موضوع، مرسل، مرسل إليه؟)؟

توضح دراسة الشخصية كما في دراسة شخصية كورتيال دي بيروبير في *الموت دَيناً* أنه من الضروري إقامة وزن لهذين المعيارين. إذ أن معنى شخصية كورتيال يحرص على برنامجه السردي الخاص بالقدر الذي يحرص على الدور الذي يلعبه في البرنامج السردي ل فرديناد، بطل الرواية. ذلك أن ما يميز بحث كورتيال هو تلك الإرادة المفرطة، البروميثية والمطابقة تماما لمعرفة الشخصية العلمية المشهورة، لكنها في تناقض كلي مع قدرته (المالية بصفة خاصة) ولا تقيم وزنا للواجب (الأخلاقي أو شيء آخر). فالدور الذي يلعبه كورتيال في البحث عن فرديناند هام من خلال المعنى المزدوج: إذ باعتباره أب التغيير والنموذج المتعارض، فهو في ذات الآن مساعد ومعيق يسد النقص العاطفي ويرضي حاجة فرديناند وذلك بجره إلى طريق مسدود.

هكذا، يتعين على التساؤل المزدوج عن الأدوار التيماتية أن يسمح بحصر قيمة الشخصية ووظيفتها بشكل دقيق، بمعنى "دلالتها".

الأهمية التراتبية

يطرح هذا الشق الثالث من التحليل السيميولوجي مسألة التراتبية بين الفواعل المتنوعة في المحكي، محيلا بذلك على السؤال ـ الأكثر جدلا ـ للبطل. إذا ما اتفقنا بصفة عامة على تحديد البطل كشخصية أكثر أهمية في المحكي، فما الذي يسمح بإبراز هذه الأهمية أو تقييمها؟ بحسب هامون، يمكن تحديد "البطلية" من خلال ستة ثوابت تكشف كلها عن "إخراج النص". بدء، يتميز البطل بواسطة سلسلة من سمات تفاضلية تهم *التأهيل*، *والتوزيع*، *والاستقلالية*، *والوظيفية*.

التأهيل

تتم دراسة التأهيل عبر كمية وطبيعة الخاصيات المنسوبة إلى الشخصية، بحيث نتساءل ما إذا كانت هذه الشخصية، التي تفترض بطليتها، موصوفة إلى حد ما مثل الشخصيات الأخرى، وهل تقدم علامات خاصة ـ ندب، جرح، أو جسد استثنائي، إلخ ـ تثير انتباه القارئ. وحتى نقتصر على المتن الهوجولي، فالضحك الذي يشوه دائما وجه غوينبلان في *الرجل الضاحك*، وبشاعة كازيمودو، والقوة الهرقلية لجان فالجون، تمنح هذه الشخصيات صورا استثنائية سينتظم حولها بالضرورة مجموع المحكي.

التوزيع

يحيل التوزيع على تعدد ظهور شخصية ما والموضع الذي يحدث فيه هذا الظهور في النص. هنا لا يتعين فحص ما إذا ظهرت الشخصية في كثير من الأحيان إلى حد ما أو في زمن طويل إلى حد ما وحسب، وإنما أيضا بشكل خاص في أي الأمكنة ظهرت. ثمة في المحكي مكانان استراتيجيان (نهاية أو بداية الفصل، نهاية أو بداية الكتاب) يضفيان ـ بنائيا ـ أهمية خاصة على الشخصية التي يقومان بإخراجها في النص. يظهر إيتيان في بداية ونهاية *جيرمنال*، بما هما مقطعان أساسيان يميط تعارضهما اللثام (الشتاء والربيع، الوهن والأمل، الفانتوز والجرمينال) عن معنى النص. أما فوتران، الذي يظل غائبا حتى هنا في المحكي، فيظهر بشكل عنيف في نهاية *أوهام ضائعة* كيما يصرف لوسيان عن مشروعه الانتحاري: وهكذا يثير قصة جديدة ـ مروية في *أبهات وشقاوات الغانيات* ـ وينازع لوسيان في صفة البطل.

الاستقلالية

تشكل استقلالية الشخصية في كثير من الأحيان، أيضا، مؤشرا على البطلية. فعلى غرار البطل في المسرح (الذي عادة ما يظهر إما وحيدا رفقة مُقَيِّم) ألا يتحدد البطل الروائي من خلال استقلالية نسبية؟ يجدر إذن التساؤل عن صيغ الترابطات بين الفواعل المختلفة: هل الشخصية المعتمدة على الشخصيات الثانوية بوسعها أن تؤهله كـ"بطل"؟ تصعب الإجابة عن هذا السؤال دون الأخذ في الاعتبار خصوصية الأجناس الروائية الفرعية. فإذا كان البطل في الرواية الشطارية (*جيل بلا* ، *مول فلاندرز*، *لازريلو دي طورميز*) الرابط الوحيد بين الشخصيات الثانوية المتعددة التي تنبثق من صفحة لأخرى، وفي مجمل الروايات ذات الهدف السيكولوجي أو الفلسفي (*آل بودنبرغ* لتوماس مان)، نستخلص عبر الأجيال المتعاقبة عدة أبطال كل واحد منهم لا يلتقي بمجموع الشخصيات.

الوظيفية

قد تعتبر وظيفية الشخصية تفضيلية حين تقوم هذه الأخيرة بأفعال هامة. إن البطل هو ذاك الذي ينجز أفعالا حاسمة حتى ـ خاصة في حالة الرواية ـ وإن لم ينجح فيها دائما (انظر التقليد الطويل لرواية الفشل). إن دارتاغون لا يصبح بطلا في *الفرسان الثلاثة* إلا لكونه يستعيد شرائط الملكة. ولا يكون مارسيل بطلا في *بحثا عن الزمن الضائع* إلا لكونه ذات البحث الفني. في المقابل، إذا فشل إيتيان في مقاومته لإدارة المنجم، فإن قيادته للمقاومة طوال الرواية كافية لضمان بطليته.

إضافة إلى فحص هذه المجالات الأربعة (التأهيل، التوزيع، الاستقلالية، الوظيفية) والذي يسمح بتقييم "تفاضلية" الشخصية، يضيف هامون معيارين آخرين صالحين لتحديد البطل: التعيين التقليدي المسبق التقليدي، والتعليق الصريح للراوي.

التعيين المسبق التقليدي

يوجد هذا التعيين في روايات جد مشفرة، حيث البطل محدد بواسطة خصائص يفرضها الجنس المستخلص من النص المدروس. هكذا يتم التعرف على البطل في شبابه وشيخوخته في الرواية الشعبية، في حين يتم تقديمه كشخصية وحيدة وصموتة في الرواية السوداء (انظر الصورة المعروفة جدا ل"الخاص". وبنفس الطريقة التي تفرض بها المحكيات القروسطية صورة الفارس الشهم (إيفان، غلاد، بيرسيفال)، تضع روايات التكوين في المقدمة صورة الشاب الخارج توا من المراهقة والمكتشف الحياة (فريدريك مورو، فابريس ديل دونغو عند ستاندال، أو عند أوغستن مولن في رواية آلان فورنييه، وليون في *العزلة الإلزامية* ل لوكليزيو.

التعليق الصريح للراوي

يسمح التعليق الصريح للراوي باستغلال سلطته في النص بهدف فرض شخصية ما كبطل دونما غموض. هكذا نجد في بعض المحكيات الشخصيةَ معينة كـ"بطلنا"، "هذا الفرد الاستثنائي"إلخ مقابل صور تتخذ، على العكس من ذلك، نعوتا مثل "السفلة" أو "البؤساء"، ونعرف أن الراوي الستاندالي يلعب بهذه النعوت المخبرة

عن نمو الرابط العاطفي الذي يوحده ببطله. كما يظل تقييم الشخصية في المحكي البلزاكي ثابتا . عبر هذه التعليقات تتموضع تراتبية يدعو النص من خلالها القارئ صراحة إلى أخذها في الحسبان. فالسخرية ممكنة دائما، لكن يسهل اكتشافها كما سنرى لاحقا.

التحليل السيميولوجي للشخصية بحسب فيليب هامون

الشخصية

الكينونة	الفعل	الأهمية التراتبية
° الاسم	الأدوار التيماتية	° الصفة
° التسميات	الأدوار العاملية	° التوزيع
° الصورة		° الاستقلالية
° الجسد		° الوظيفية
° الملبس		° التعيين التقليدي المسبق
° النفسية		° التعليق الصريح للراوي
° السيرة		

الدراسة السيميولوجية لشخصية كورنتان (*الثوار الملكيون*)

هاكم على سبيل المثال دراسة حول شخصية كورنتان في *الثوار الملكيون* لبلزاك.

يلعب كورنتان في الرواية دورا أساسيا. فباعتباره شرطيا في حكومة المديرين ومبعوثا من طرف فوشيه (وزير الشرطة) يسهم في الحبكة السياسية (فهو من ينصب الشراك الذي سيسقط فيه مونتارون، قائد تمرد الثوار الملكيين)، وفي الحبكة الغرامية (هو أيضا تحت سحر ماري

دوفيرنوي، كجاسوسة لصالحه لكنها تخذله من خلال عشقها لمونتارون).

سنقوم بدراسة الشخصية بفحصنا لكينونتها، وفعلها، وأهميتها التراتبية على التوالي.

الكينونة

تشمل بطاقة الشخصية، كما رأينا، الاسم، والتعيينات، والصورة.

يستدعي اسم "كورنتان" عدة ملاحظات: إن له أثرا واقعيا. فباعتباره اسما ونسبا في الآن ذاته، يشير إلى فرد سطحي بدون هوية حقيقية. ولكونه ثلاثي المقطع ومجهورا، يستحضر على مستوى الدال التعاظم والغرابة، وهما ما نجد في الصورة الجسمانية.

فيما يتعلق بالتعيينات، تُماثل الاستعارات التي تعين كورنتان طوال المحكي الحيوانات الكاسرة، أو تحيله على ما هو شيطاني، كما توضح جانبه الملتوي والمخاتل والماكر.

أما على المستوى الجسماني، فمن الصعب استخلاص صورة الشخصية. يكاد جسد كورنتان أن يختفي كليا تحت بذلته. وبرغم ذلك، يبرز لنا النص "عينين خضراوين" يثير غدرهما غدر الأفعى، ونظراته "المشبوهة"، وجسمه "الصلب" و"النحيف" المحروم من الطعام، وشيخوخته السابقة لأوانها رغم أنه لم يتجاوز الاثنين وعشرين عاما، لكنه "كان يبدو قد بلغ الثلاثين من العمر". إننا أمام رجل بدون عمر، هارب تصعب الإحاطة به.

على مستوى اللباس، تلائم البذلة الباروكية التي يرتديها كورنتان موضة العصر- عصر "النادري الوجود" - بحيث تجعل منه كاريكاتورا بالفعل. إذ بانحباسه بين "متاهة موسلين" ربطة عنقه، وشعره "المتدلي على شكل فتاحات القناني من كل جهة من وجهه" "يكاد يغطي جبهته كلها" يبدو وكأنه بدون رأس. والبذلة تمتص مجموع شخصه المحيل على العدم. هذا اللباس المميز أيضا ب" المكملات الضعيفة المتناثرة فيما بينها" و" التعارض المضحك للألوان يبين أن الشخصية تضيف إلى سطحيتها جانبا زائفا. وهكذا فصورة كورنتان خليط وتناثر متعارض مع بساطة الجمهوريين الصادقين والغلاظ اللذين تجسدهم رواية هولو. ف"نادر الوجود" بالمعنى الحقيقي هو المستبعد الذي يصير حقيقيا ببشاعة، مبينا أن الزائل - الموضة - يهدد بالغشيان على التاريخ برمته.

صورة كورنتان

"كانت بذلة هذا الغريب تقدم لوحة دقيقة لموضة تلائم في هذا الزمن كاريكاتورات "النادري الوجود". لنتصور هذه الشخصية المرتدية لباس أذياله من القصر بحيث تتجاوز صدريته بمقدار خمس إلى ست بوصات. والأذيال طويلة كذيل سمك المورة، وهو مصطلح استعمل في ذلك الإبان للإشارة إليهم؛ وربطة عنق كبيرة ترسم حول عنقه عدة دوائر بحيث تكاد الرأس الصغيرة التي تخرج من متاهة الموسلين تبرر المقارنة الذواقية للقبطان ميرل. كان الغريب يرتدي سروالا لصوقا وجزمة على الطريقة السوفارية. وعلى قميصه جزع منقوش ذو لون أبيض وأزرق بمثابة دبوس، ومن حزامه تبرز سلسلتا

ساعة تبرزان بشكل مواز؛ ثم شعره المتدلي على شكل فتاحات القناني من كل جهة من وجهه يكاد يخفي جبهته كلها. وأخيرا، كتنميق أخير، كانت ياقة قميصه وياقة لباسه من العلو بحيث بدت رأسه مغلفة مثل باقة في قمع ورقي. أضيفوا إلى هذه المكملات الضعيفة المتنافرة فيما بينها دون أن تحدث أي تناسب، التعارض المضحك للون السروال الأصفر، والصدرية الحمراء، واللباس القرنفلي، ستتشكل لنا صورة صادقة عن النبرة العليا التي ينقاد لها المتأنقون في ابتداء القنصلية. ولقد بدت هذه البذلة الباروكية تماما أنها اخترعت لتصلح دليلا على الرضا، وتبين أن لا شيء من المضحك بحيث يتعين على الموضة أن تكرس له. كان الفارس يبدو أنه بلغ الثلاثين، لكنه لم يتجاوز الثانية والعشرين، ولربما كان يدين لهذا المظهر إما بالإفراط أو إما بمخاطر تلك الحقبة."

Balzac, Les Chouans, Paris,
Garnier-Flammarian, 1988, p. 117

وأخيرا على المستوى النفسي، تظهر الشخصية كعاشق غيور ومهان. فعلى غرار أغلبية الشخصيات الأخرى في الرواية، يبدو كورنتان موزعا بين دوره السياسي المماثل لنموذج (الشرطي الوصولي في حكومة المديرين، بما هو رمز للطبقات الصاعدة نهاية القرن)، ورغباته (في حالة عشقه لماري) التي تجعل منه ذاتا مفرّدة. لكنه، خلافا للشخصيات الأخرى، لا يستبطن التناقضات، وإنما يتجاوزها. وباستعداده لإخلاء السبيل لمورنتان إذا ما تنازلت عن أجرتها المسبقة، يجسد أولوية الرغبة على القيم السياسية. هكذا، يعلن عن

النزعة الفردانية التي ستزدهر في القرن التاسع عشر مع صعود الرأسمالية الليبرالية.

الفعل

لتحليل وظائف الشخصية، يجدر التذكير بكون *الثوار الملكيون* تقترح في الآن ذاته حبكة غرامية وأخرى سياسية يحتل فيها التجسس جزء هاما. ومن ثمة بالوسع استخلاص "المحاور التفضيلية الثلاثة": السياسة، العشق، الصدق. في كل واحد منها يحتل كورنتان دورا تيماتيا.

ـ على المستوى السياسي، يضطلع بالدور التيماتي للجاسوس في خدمة السلطة الراهنة. وهكذا، سنغامر بوضعه في صف جنود الثورة في مواجهة جنود الملكية. لكنه في الحقيقة يتموقع بالأحرى بين المعسكرين: فهذا الوصولي، المستعد للتضحية بمهمته من أجل إشباع رغباته، يجسد زيادة على ذلك القوى الصاعدة في الأيام المقبلة مثل كل واحد من هذين الحزبين في الراهن حيث الصراع ينتمي إلى الماضي.

ـ على المستوى الغرامي، يضطلع كورنتان، كما رأينا، بالدور التيماتي للعاشق الغيور والمهان. فكرجل المناورات الحربية بتفضيله المؤامرات على المقاومة في اليوم العصيب، يبدو في رغبته للسلطة كما في رغبته للعشق، محاربا في الظل.

ـ على مستوى الصدق، يُنسب إلي كورنتان الدور التيماتي للمناور المنافق والمخاتل في مواجهة هذه الشخصيات الصادقة مثل

هولو ومونتارون، إذ باعتبارهما خصمين سياسيين يؤمنان بكفاحهما، يلتقيان في الواقع على المستوى الأعلى.

إذا ما فحصنا البرنامج السردي لكورنتان، ستتأكد من الدور المحرك الذي يلعبه في الحبكة المزدوجة، السياسية والغرامية، للرواية. فعلى المستوى السياسي، يهدف إلى تنفيذ فكرة فوشي (استخدام ماري لأسر مونتارون). وعلى المستوى الشخصي، يسعى إلى الحيلولة دون رواية الحب بين الشخصيتين الرئيسيتين. وإذ يفترض منه أن يكون مساعدا لماري في المهمة السياسية الموكولة إليها، يصير معيقا لهذه الأخيرة حالما نأخذ في الاعتبار الحبكة الغرامية. وكما لاحظ بيير باربيري (*بلزاك وشر القرن*)، تتقدم الصراعات الخاصة على الصراعات السياسية. هكذا، يشكل التباس المكانة العاملية لكورنتان علامة: ففي نهاية هذا القرن، يفقد الصراع التاريخي الملغوم بالنزعة الفردانية كل بعده الملحمي.

الأهمية التراتبية

يهم الشق الثالث من التحليل السيميولوجي أهمية الشخصية. فكورنتان، رغم عدم كونه بطلا في الرواية (هذه المكانة عائدة إلى ماري بدون منازع) له مكانة أساسية في اقتصاد الحبكة. ولهذا بالوسع أن نطبق عليه بسهولة شبكة التحليل المقترح من طرف هامون.

إن كورنتان موضوع تفضيلي. فعلى المستوى الكمي (يكرس له النص صورة مطولة) كما على المستوى النعتي (نستخلص أعلاه خصائصه المتعددة)، يتميز بانتباه القارئ.

كذلك يبدو توزيع الشخصية أكثر كشفا. لا يتدخل كورنتان بانتظام طوال المحكي وحسب، وإنما يظهر في أمكنة استراتيجية، و، وبشكل خاص، في هذا المكان النصي المحدد تضافريا والذي هو حل العقدة. إن كلمته هي كلمة القصة النهائية، وهذه الكلمة هي المستقبل. ومن هنا فهو من يمتلك هذا المستقبل.

وكشخصية وحيدة ومستقلة لا تمتثل في النهاية إلا إلى رغباتها، يتدخل كورنتان مع ذلك في البرامج السردية لكل الشخصيات. إذ كصورة في الظل تشد الخيوط ، تذكرنا احيانا مكانته بمكانة الراوي التي توزع القوة على الفواعل المختلفة في المحكي.

وأخيرا، من وجهة النظر الوظيفية، تنجز شخصية كورنتان الفعل الحاسم في الحبكة. في نصبه الفخ الذي يسقط فيه مونتارون (عدوه السياسي وغريمه العاشق) يكون هو من يحل بنفس الحركة عقدة الحبكتين السياسية والعاطفية.

لنضف إلى ذلك أن التعيين التقليدي المسبق يؤكد المكانة السلبية لكورنتان، "النفس المعذّبة" للثورة، و"العبقري السيئ" المرافق لماري، وأن تعليقات الراوي تؤكد باستمرار على جانبه الغادر والماكر.

ولئن كانت شخصيته هامة أيضا فلأنه أساسي في دلالة الرواية. إنه رمز نهاية القرن وحقبة المغالاة والاتجاهات المعكوسة التي ترى انحلال الثورة. وعبره، كما أوضح ب. باربيري، ترسم فكرة أن التاريخ متوقف منذ الآن على السياسة، وأن هذه الأخيرة نفسها تعتمد على أهواء الشُّرطي. من هنا وكتجسيد لجمهورية متدهورة فقدت

الحس بالصالح العام، لا يعدو كورنتان أن يكون صورة ل"فساد التاريخ".

الشخصيات: النموذج السيميو ـ تداولي

بالمقاربة "السيميو ـ تداولية" تتحدد الدراسات التي تتصور الشخصية كأثر للقراءة ضمن الخط المرسوم في أعمال أمبرطو إيكو (*القارئ في الحكاية*). ولما كان هذا المنظور يهم أيضا الشعرية، فالمقصود بذلك إبراز *الإجراءات* التي بواسطتها يبرمج النص علاقة القارئ بالشخصيات. ذلك أن الصورة التي يشكلها القارئ عن شخصية روائية، والأحاسيس التي توحي بها إليه (العاطفة، التعاطف، الرفض، الإدانة) تتحدد بشكل كبير عبر الطريقة التي يقدمها الراوي ويقيمها، ويقوم بإخراجها.

آثار ـ الشخصيات

قد تقدم الشخصية نفسها كأداة نصية (في خدمة المشروع الذي ركز عليه المؤلف في رواية معينة)، وكإيهام بالشخص (تثير عند القارئ ردود أفعال عاطفية)، أو كذريعة على ظهور هذا المشهد أو ذاك (والذي في التماسه للاوعي، يسمح بالاستثمار الاستهامي). سننعت على التوالي هذه القراءات الثلاث ب: الأثر ـ *الشخصي*، *الأثر ـ الشخص*، *الأثر ـ الذريعة*.

الأثر ـ الشخصي

تكون الشخصيات، باعتبارها شخصيا ـ سرديا، في ذات الآن

سند لعبة الاستباق التي تؤسس القراءة، وعنصر "معنى" النص. فالقراءة في الواقع بوسعها أن تماثل مباراة في لعبة الشطرنج بين قارئ يحاول استباق تتمة القصة وراو يروم إبطال هذه التوقعات. ثمة أجناس (مثل الرواية البوليسية) مؤسسة كليا على هذه الإوالية، لكننا نجد ذلك في كل المحكيات. ففي روايات أغاتا كريستي إذا كان القارئ يسعى، في فحصه لما يقوله له النص عن الشخصيات، إلى التماهي بالقاتل في أسرع وقت ممكن، فبوسعه أيضا، منذ استهلال رواية واقعية مثل *بيل ـ أمي* أن يحاول استباق مستقبل جورج دوروي: إلى أي حد ستذهب هذه الشخصية التي رغم كونها مفلسة، وتروم النجاح بواسطة الإغواء؟

استهلال *بيل ـ أمي*

"غادر جورج دوروي المطعم بعد أن أعادت إليه أمينة الصندوق ما تبقى له من الورقة النقدية من فئة المائة. ولكونه كان وسيما بالطبيعة وبوضعه كضابط صف قديم، نفخ صدره ولف شاربه بحركة عسكرية مألوفة، ثم ألقى على المتعشين المتأخرين نظرة عجلى ودائرية مثل نظرات طفل جميل تتسع مثل نظرات الباشق.

كانت النساء قد رفعن رؤوسهن نحوه، ثلاث عاملات صغيرات، ومعلمة موسيقى في منتصف العمر، بتسريحة سيئة ومهملة تعتمر دائما قبعة مغبرة، وترتدي دوما فستانا معوجا، وبورجوازيتان، برفقة زوجيهما، متعودتان على هذا المطعم الحقير ذي السعر المحدد.

عندما ألقى نفسه على الرصيف، ظل ثابتا للحظة، يتساءل عما

يتعين القيام به. كان ذلك اليوم الثامن والعشرين من يونيو. ولم يتبق في جيبه سوى ثلاثة فرنكات وأربعين لتتمة الشهر. ما يمثل وجبتي عشاء دون غذاء، أو غذائين دون عشاء، اختياريا. ولأن وجبات الصباح بسعر اثنين وعشرين بدل ثلاثين بسعر وجبات هذا المساء، فقد خمن أن ما سيتبقى له، باكتفائه بوجبتي الغذاء، هو فرنك وعشرون سنتيما كتوفير. ما يمثل أيضا لمجتين من الخبز والنقانق إضافة إلى كأسين من الجعة على الشارع. كان ذلك أكبر مصروفه وأكبر متعه الليلية. ثم جعل ينزل من شارع نوتر دام دو لوريت. مشى بالطريقة التي اعتادها عندما كان يرتدي بذلة الهوصار، الصدر منتفخ والساقان منفرجتان وكأنما نزل من على ظهر حصان. تقدم بعنف في الشارع الغاص بالناس، مصطدما بالمناكب، يدفع الناس كيلا ينزعج في طريقه. أمال برشاقة على أذنه قبعته الفاقدة رونقها، وضرب بكعبه الأرض المبلطة. فقد بدا دائما متحديا شخصا ما، المارة، المنازل، المدينة كلها، بمهارة جندي وسيم صار مدنيا."

G. de Maupassant, Bel-Ami,

Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 17-18

ثمة ثلاث طرائق لإدراك الشخصية كعنصر للمعنى. إما أن نظل ضمن منظور سيميائي دقيق ونستخدم مقولات *الفاعل*، *والعامل*، *والدور التيماتي* المقترحة أعلاه، و إما أن نهتم بالإجراءات المعرفية التي بواسطتها يشيد القارئ الدلالة. ولما كانت هذه المقاربة الثانية متجاوزة بكثير إطار الدراسة الحالية، فسنلتزم بالأولى. إذ بتحليلنا للطريقة التي يتحد فيها، في شخصية معينة، عدد من معين من

الوظائف (الأدوار العاملية) والهوية السيكولوجية والاجتماعية (الأدوار التيماتية)، نستخلص بيقين دلالة الشخصية. في *جوستين* ل ساد يجاور البعد المدمر لشخصيات دعاة التحرر الجنسي التنظيم المثير للدور العاملي الذي يجعل من هذه الشخصيات معيقين لفضيلة البطلة، وللدور التيماتي ل"القس" الذي عليه أن يطرحها كضامنة لهذه الفضيلة ذاتها. في سجل آخر، أن تكون الذات (على المستوى العاملي) أرستقراطية (على المستوى التيماتي) ــ مثل رودولف في *خفايا باريس* ـ فإن ذلك أكثر دلالة أيديولوجيا على القيم التي تنقلها الرواية الشعبية.

الأثر ـ الشخص

يتعين على الشخصية، بما هي *شخص*، أن تدرس من خلال الإجراءات التي تثير الوهم المرجعي (المانح انطباعا بكون الشخصية حية) والطريقة التي وفقها يبرمج النص الاستثمار العاطفي للقارئ. ولكي يجعل الراوي شخصيته "تحيا"، يهيئ سلسلة من الإجراءات لعل أهمها هي:

ـ *إسناد اسم علم* (فأسماء مثل لوسيان لوبين، أو مانو ليسكو المتلائمة مع شيفرة أسماء الأعلام، لهي السند ذو الامتياز لأثر ـ الشخص)؛

ـ *استحضار الحياة الباطنية* (فمونولوجات مولي بلوم في *يولسيس*، وبينجي في *الصخب والعنف*، في منحها منفذا مباشرا إلى دفق غامض

ومتغير لأفكارهما، تقدم الإيهام بنشاط سيكولوجي من التعقيد بحيث لا يمكن أن يكون إلا حياة، وليس تمثلها المبسط)؛

المونولوج الداخلي لبينجي في *الصخب والعنف*

"جانبنا الحاجز ووصلنا إلى سياج الحديقة، كانت هناك الظلال. ظلي على السياج أكبر من ظل لوستر. وصلنا إلى المكان المتكسر وعبرناه.

ـ انتظر لحظة. قال لوستر. ها أنت مربوط بهذا المسمار. ألن تستطيع المرور من هنا دون أن يمسك بك هذا المسمار؟

حررتني كادي وتسللنا من كوة. وقال لي العم موري أنه لا يتعين علينا أن يرانا أحد، والأجدر لنا أن ننحني، قالت كادي. انحن، يا بينجي. هكذا، هل ترى؟ انحنينا وعبرنا الحديقة حيث الورود تحتك بنا، مصدرة حفيفا. كانت الأرضية صلبة، وصعدنا من على الحاجز، كانت هناك الخنازير تنخر وتشخر، أعتقد أنها حزينة لذبح واحد منها اليوم، قالت كادي، الأرضية كانت صلبة بمدرات وعقد.

W. Faulkner, Le Bruit et la fureur, trad. Fr.
Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, 1972, p. 22-23

ـ *بنيات التعليق* (لأنه بتشييدها في مدة مثل الكائن البشري في الزمن، وتخضع إلى لا توقع نسبي، فإن ماريان عند موريفو مجال لأثر حياة فعالة)؛

ـ *الإيهام بالاستقلالية* (بتبئير المحكي على ميزي، بمعنى برفضه الاحتفاظ بأقل فائض المعنى، يمنح جيمس الوهم بأنه ليس هو مبدع

الشخصية التي يكون إزاءها على قدم المساواة، ولكن مجرد ملاحظ لها).

يعتمد الاستثمار العاطفي للقارئ وعلاقته بالشخصيات المختلفة على عدد من الإجراءات النصية ـ المدروسة أدناه ـ التي تشكل ما يمكن تسميته بـ"نسق التعاطف".

الأثر ـ الذريعة

لا تهتم الشخصية، باعتبارها ذريعة، البتة بما هي كذلك، ولكن بما هي عنصر في وضعية ما. إذ تظهر كصورة لحجة تسمح للقارئ بالولوج إلى مشهد ساخن استيهاميا. فعديدة هي الوضعيات الإيروتيكية، أو السادية، أو الإجرامية، التي تلعب على التلصص الملازم للقراءة. (لنتذكر جو كريسمس في *ضوء في غشت* ل فوكنر، والذي كطفل ينصت إلى أصداء مشهد إيروتيكي سيطبع حياته، أو فيرديناد وهو يلاحظ في *الموت دَينا* مداعبات البالغين).

الشخصية والتلصص: جو كريسمس في ضوء في غشت

"خلف الستار، لم يكن بالتأكيد قد سمع طلقة نار. فقد بدا أنه كان منكفئا على نفسه، وبدا أنه يرى ذاته تنضح بالعرق، وفمه ينسدق على دودة عجين أخرى رفضتها معدته، دودة لم تتوقف بالتأكيد عن النزول. جامدا الآن، ومتأملا بالتأكيد، بدا منحنيا مثل كيميائي في مختبر، ينتظر. غير أن الانتظار لم يطل. إذ فجأة جاش العجين، الذي كان قد ابتلعه، في معدته في محاولة للخروج إلى الهواء الرطب. لم يكن أكثر حلاوة. وفي الظلمة الملقحة والمثقلة بشذا عطر النساء، كان مقرفصا خلف الستار، برغوة وردية على شفتيه، ينصت إلى أحشائه،

وينتظر بتعصب مدهش ما سوف يحدث. وحدث ذلك. قال لنفسه، بعفوية سلبية تامة:" ها قد قضي الأمر !" "

W. Faulkner, Lumière d'août, trad. Fr.,
Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, 1935, p. 169-161

تسمح الشخصية بالنظر إليها من هذه الزاوية للقارئ بالعيش خياليا رغبات تشطب عليها الحياة الاجتماعية. وبطبيعة الحال، فمن غير الوارد القيام بإسقاط للطموحات الملتمسة هكذا. فقد نلاحظ ببساطة أن الكيفيات الكبرى التي تميز الشخصية (الإرادة، المعرفة، القدرة)، تحيل بدقة على الأشكال الثلاثة المناسبة لليبدو المتعة أو الشهوة (libido sentiendi) (الرغبة الشهوانية كما نجدها، مثلا، عند فالمون أو جولييت)، وليبيدو المعرفة (libido sciendi) (الرغبة في كشف الأسرار، وخرق الممنوع، كما يظهر عند ك. في *المحاكمة*، أو عند أبطال فيرن في *الجزيرة الغامضة*)، وليبيدو السلطة (libido dominandi) (الرغبة في السلطة، خاصية الشخصيات البلزاكية من كورنتان إلى راستينياك).

نسق التعاطف

يعمل نسق التعاطف عندما يمنح النص امتيازا للأثر ـ الشخصية، ويلعب دورا أساسيا في القراءة، خصوصا في قراءة الروايات. إذ كل قارئ يتذكر بأن له علاقات تعاطفية بشخصية معينة. هذا الارتباط العاطفي يتم استخلاصه من الشيفرات المختلفة والقابلة للتحديد من خلال التحليل.

الشيفرة السردية

تلعب الشيفرة السردية على تناظر الوضعيات، بحيث يتماهى القارئ عفويا بالصورة التي تشغل في المحكي نفس الوضعية التي يشغلها. هكذا نجد في النص:

ـ *التماهي العفوي بالراوي* (الذي يشكل منظوره نقطة عبور حتمية).

ـ *التماهي بالشخصية* (عند الاقتضاء) الممتلكة، على المحكي، نفس معرفة القارئ.

يوضح التماهي بالراوي بأن، في زمن قراءة معينة، بالإمكان التطابق بسهولة مع وجهة نظر الراوي المسيحي في *تحت شمس الشيطان*، كما مع وجهة نظر الراوي الملحد في *الغثيان*، ووجهة نظر الراوي ـ الشخصية المتفرد في *بحثا عن الزمن الضائع*، كما مع وجهة نظر الراوي المجهول في *المطرقة* أو *الأب غوريو*.

أما التماهي المؤسس على المعرفة، على سبيل المثال، فهو التماهي ب جوزيف ك. في *المحاكمة*: القارئ، في مشاركته جهل الشخصية، لا يفهم أكثر منها ما يحدث لها، ويندهش ويقلق مثلها في نفس اللحظات. نورد أيضا حالة *العلاقات الخطرة*، حيث فالمون ومدام دو ميرتوي، في قراءتهما الرسائل غير الموجهة إليهما، هما المستفيدان الوحيدان بمعية القارئ من نظرة شاملة عن المراسلة.

الشيفرة العاطفية

لا تهتم الشيفرة العاطفية أبدا بمعرفة القارئ حول الحبكة، وإنما بمعرفته حول الشخصية. بحيث تلعب على المبدأ التالي: بقدر ما

نعرف شيئا عن كائن ما، بقدر ما ننشغل بما يحدث له. من ثمة، يكفي للرواية أنها تجعلنا ننفذ إلى سريرة شخصية معينة كي تجعلها أمامنا موحية بالود. فنحن نخشى اعتقال راسكولنيكوف رغم الجريمة المزدوجة التي اقترفها، أو يضيرنا إدانة تيفوج رغم تلوثه بالنظام النازي. يكتسب الإجراء فعالية إضافية حين تكون الشخصية ذاتا لرغبة معاكسة. فالشخصية التي تقاوم وتسعى إلى هدم العراقيل، تذكر القارئ بالوضعية التي عاشها لحظة الأزمة الأوديبية: المواجهة بين الرغبة والممنوع. وهذا هو لماذا يتماهى المرء بإدمون دانتي الذي يحاول الهروب من قصر إيف، مثلما يتماهى بجيرفيز الذي يقاوم الحتمية الاجتماعية.

إن الشيفرتين السردية والعاطفية هما المحركان الأساسيان لنسق التعاطف، رغم أن الأولى أكثر حسما من الثانية: للراوي، بمقتضى ميثاق القراءة، الكلمة الفصل. هكذا، ورغم التعاطف الذي يوحدنا براسكولنيكوف بموجب معرفتنا به، تكون إدانة الراوي لجريمته صريحة بشكل كاف كي لا يكون التماهي تماما. فهل يتعين الخلوص إلى أن قيم القارئ لا تدخل في الاعتبار؟ قد تكون الإجابة بالإيجاب. إن قواعد اللعبة تدعو القارئ إلى التخلي مؤقتا عن قيمه الخاصة من أجل الامتثال إلى قيم النص.

الشيفرة الثقافية

تتدخل الشيفرة الثقافية، بتأسيسها على قيم القارئ، في حالتين خاصتين: حين يكون أثر أدبي قريبا منه على المستوى الثقافي، وحين تنهض رواية ما من مقولة قليلة التشفير. في الحالة الأولى، سيميل

القارئ إلى تلقي الرواية كشيء لا يعدو أن يكون موضوعا جمالي خالص (وبالتالي إلى إلقاء نظرة إيديولوجية على الشخصيات): عند ظهور رواية *ملك الأولن* سنة 1970، كان سؤال القيم التي دافع عنها تيفوج مركز النقاشات أكثر بكثير من البعد الجمالي للرواية. في الحالة الثانية، يتكئ القارئ على قيمه الخاصة لعدم قدرته على إخضاع قراءته إلى قواعد محددة. وبالتالي سيتأثر بسهولة بالآلام الموصوفة في *الأمل* (بما هي رواية ذات نزعة إنسانية بقواعد غثة) مثلما سينفعل بسلسلة الجرائم التي تطبع مغامرات روكامبول (رواية ـ مسلسلة" أمينة لمواضعات الجنس).

وبحسب الروايات، بوسع هذه الشيفرات المختلفة (السردية، والعاطفية، والثقافية) إما أن تدعم وتعين أبطال المحكي دونما غموض، وإما أن تستغل اختلافاتهم، مثيرة عند القارئ موقفا معقدا. في كل الحالات، يخضع مجموع النسق تراتبيا إلى سلطة الراوي.

تركيب

انطلاقا من أعمال ف. بروب، سعى ب. لاريفاي إلى تحديد النواة الأصلية المشتركة في كل الحبكات. فالمخطط الخمسي، في إبرازه المراحل الخمس اللازمة لموضعة قصة معينة، يدلل إذا على وحدة المتخيل البشري. إن الشخصية، بوصفها "مُنفِّذا" من خلال المقاربة السيميائية، يتم تحليلها أيضا عبر "كينونتها" بواسطة المقاربة السيميولوجية، فيما تهتم المقاربة السيميو ـ تداولية بالطريقة التي يتلقى بها القارئ الشخصية.

لمزيد من المعرفة

p. LARIVAILLE, «L'analyse (morpho)logique Du récit », in poétique,n° 19, 1974.	تعرض هذه المقالة بشكل مفصل المخطط الخمسي للحبكة
V. Propp, Morphologie du conte, Seuil, coll. Points, 1970	يسعى هذا المؤلف المرجعي، كأحد الكتب الأولى، إلى إبراز العناصر المكونة للنص السردي، في هذه الحالة، الحكاية الروسية العجيبة.
P.HAMON, «Pour un statut sémiolo- Logique du personnage», in Poétique du récit, Seuil, coll. Points, 1977	مقالة تركيبية، في اعتبارها الشخصية كعلامة، تقترح إجراءا مناهجيا صارما لتحليل اشتغالها في محكي معطى.
V. Jouve, L'effet- personnage dans Le roman, PUF, coll. Ecriture, 1992.	دراسة تتصور الشخصية من وجهة نظر القارئ في اهتمامه بالطريقة التي "يبرمج" بها المحكي التلقي. (قمنا بترجمة هذا الهام تحت عنوان "*أثر الشخصية في الرواية*" المترجم).

(4)

الخطاب الروائي: التلفظ

أظهرت التداولية كيف أن معنى الخطاب ومغزاه غير منفصلين عن تلفظه، بمعنى الظروف التي تم تلفظه فيها. كل ملفوظ يحمل في داخله بصمة مؤلفه (المتكلم)، ومن يُتوجه إليه (متلقي الكلام)، والسياق الذي تم فيه (الوضعية). لذلك فلدراسة التلفظ في النص الروائي فائدة مضاعفة: تسمح باستنتاج الذاتية التي تغذي محكيا ما من جهة، وتسعى إلى نقل القيم من جهة أخرى. على أنه بسبب التداخلات الخطابية ـ التي تسمح دراسة التناص بعرضها ـ يصعب أحيانا تحديد الصوت المراد إسماعه في النص.

الأثر ـ الذات (الصفحة..)

يسمح الأثر ـ الذات لنفسه، كما ينتجه المحكي (ذاتية متلفظه) بإدراكه على المستويات: الدلالي (المحتوى)، والتركيبي (التنظيم)، والتداولي (الطريقة التي يؤخذ بها المرسل إليه كطرف).

التناص (الصفحة..)

يحيل التناص على العلاقات التي تقيمها رواية ما مع نصوص أخرى. بحيث ينحرف عن صيغ مختلفة وتضطلع بعدد معين من الوظائف.

السخرية (الصفحة..)

مادامت السخرية مشيدة على خطاب مزدوج، فإنها تسهم في تعدد الأصوات في الرواية. إذ تسمح دراسة اشتغالها باستخلاص دقيق لمقصدية محكي معين.

الأثر ـ الذات

بالوسع تعيين الأثر ـ الذات، والذي تتم ملاحظته على نحو ملتبس عند القراءة، على المستويات الدلالية، والتركيبية، والتداولية.

المستوى الدلالي

اختيار وتنظيم التيمات

إن الاختيار والتنسيق، كما نعرف، عمليتان أساسيتان في كل فعل كلامي. ينتقي المتكلم سلسلة من الألفاظ من مخزون اللغة، وينسقها بعد ذلك بطريقة معينة لتشييد ملفوظ. ما ينطبق على الألفاظ على مستوى الجملة، ينطبق على التيمات على مستوى الخطاب. إن اختيار الحديث عن موضوع بدل آخر يشهد على التفضيلات التي، بالضرورة، تحيل على قيم معينة. من ثمة نتساءل عن ما هي مراكز اهتمام النص، وعن المظاهر التي يركز عليها، والمظاهر التي يمر عليها بسرعة، وما يفضل عدم قوله. فتكريس رسائل مطولة لشرعنة النفاق الاجتماعي وهو ما تقوم به مركيزة دو ميرتوي في *العلاقات الخطرة* أو الاهتمام بالعلاقات بين الكنيسة والدولة على غرار الشيخ الروحي زوزيم في *الإخوة كارامازوف* لا تتضمن نفس عوالم القيم.

اختيار التيمات : دفاع وتوضيح الظاهر الاجتماعي

"ولكنني، أنا، ما المشترك بيني وبين النساء الطائشات. فمتى شاهدتني أنزاح عن القوانين التي حددتها لنفسي، وأنكت مبادئي؟ أقول مبادئي، وأقولها عن قصد: لأنها ليست، مثل مبادئ النساء، معطاة بالصدفة، ومحصل عليها بدون تفحص، ومقتفاة بالعادة. هذه المبادئ هي ثمرة تأملاتي العميقة: فأنا التي خلقتها، وبإمكاني القول إنني نتاج عملي.

بمجيئي إلى العالم في زمن، مازلت فيه فتاة، نذرت نفسي لحالة الصمت والكسل، وعرفت كيف استفيد من الملاحظة والتفكير. في حين اعتقد الآخرون أنني نزقة أو غافلة لا تنصت إلى صحة الأحاديث التي أرادوا لي الاهتمام بها؛ غير أنني كنت أنتقي بعناية ما سعوا إلى إخفائه.

هذا الفضول المفيد الذي أفادني في التعلم، علمني أيضا التستر: إذ مجبرة أحيانا على إخفاء الأشياء الهامة بالنسبة إلي عن أعين من يحوطون بي، كنت أسعى إلى توجيه عيني بحسب رغبتي. ومنذ ذلك الوقت أخذت على هواي هذه النظرة الساهية التي عادة ما امتدحتها. ومشجعة بهذا النجاح الأول، سعيت أيضا إلى ترتيب حركات وجهي الشتى. ورغم إحساسي ببعض الحزن، تعلمت كيف أستنشق هواء السكينة، بل وحتى هواء الفرح. فلقد اندفعت إلى حد الآلام الإرادية بحثا، خلال هذا الوقت، عن التعبير عن اللذة. وجهدت بعناية وبمشقة لمنع أعراض متعة غير منتظرة. وهكذا اتخذ مظهري هذه القوة التي اندهشت لها أحيانا."

Choderlos de Laclos, Les liaisons dangereuses,
Paris, Garnier-Flammarion, extrait de lettre LXXXI, 1964, p.172

اختيار التيمات : مهمة رجل الدين الروسي

"يواخذ رجل الدين على عزلته: "إنك بإيوائك في الدير من أجل الخلاص، تخون قضية الأخوة الإنسانية." لكن لنر من يخدم الأخوة أكثر. لأن العزلة بجانبهم، وليس بجانبنا، غير أنهم لا يلاحظونها. من ظهرانينا خرج من قبل رجال نشطاء، فلماذا لا يكون الأمر كذلك في أيامنا هذه؟ سينهض هؤلاء الصائمون والصامتون لخدمة هذه القضية النبيلة. إن الشعب هو من سيخلص روسيا، والدير الروسي كان دائما معه. أما إذا كان الشعب منعزلا، فنحن أيضا ذلك، لكونه يشاطرنا الإيمان، وليس لرجل السياسة الكافر مكان في روسيا حتى ولو كان مخلصا وموهوبا. تذكر هذا. الشعب سيصرع الملحد، وسيتوحد هذا البلد داخل الأورثودكسية. احموا الشعب، وحافظوا عليه. علموه السلم. تلك هي مهمتنا كرجال دين، لأن الشعب يحمل الإله في قلبه."

Dostoïevski, Les Frères Karamazov, tra. fr.,
Paris, Ed. Gallimard, coll. Folio, 1952, tome II, p. 427

السجل المعجمي ومحسنات الأسلوب

قد تطرح الأسئلة التالية: هل يستخدم الراوي معجما مهلهلا، أو مألوفا، أو متوسطا، أو رفيعا، أو متخصصا؟ ومن بين التعابيرالأسلوبية المستعملة، ما هي التي تعاود الظهور في أكثر الأحيان؟ هل تشهد على علاقة بعالم معين؟ وهل تؤشر على تيمة أو على عدد من التيمات الاستحواذية؟ يخبر سجل اللغة عند شخصية معينة بطبيعة علاقتها بالعالم وبالآخرين. إن اللهجة العامية عند الزازي

ل كينو طريقة بالنسبة إليها لإعادة النظر في المظهر الخادع لعالم، بمظاهر أكثر نعومة، يخفي اضطرابا حقيقيا. وبالمثل يلعب إختيار مستويات اللغة دورا أساسيا في لعبة القيم التي تبنين النص السادي [نسبة إلى ساد]. في صروف ظهر القيم، يبدو التعارض جليا بين جوستين التي تعبر عن نفسها بسجل رفيع، بله أدبي، ومعيقيها الذين لا يستخفون بالشتائم الأكثر عنفا. إن البعد الأسلوبي لخطاب معين، وخاصة عندما يتكئ على شبكات استعارية، يضيء استحواذية المتكلم وعوالمه الخيالية. في *هناك* ، ل هيوسمان، يتميز خطاب البطلين ـ دورتال ودي هيرمي ـ بالتجاء استحواذي إلى صورة الطعام على السجل المزدوج للثخمة والتغوط. نميز أيضا السجل المتعلق بوصف الأمراض ومعجم علم الصحة. وعبر هذا الاختيار للمجالات الإستعارية المستهدفة بشكل أدق، تتمظهرالرؤية الإديولوجية التي تدرك مجتمع القرن التاسع عشر المنتهي كعالم منحط يرجح كفة الإشباعات المادية على القلق الروحي.

الشبكات الإستعارية في هناك : الطعام والمرض

"ـ يا إلهي ! أية إعصارات القاذورات هاته التي تعصف في الأفق! همس *دورتال بحزن.*

ـ لا ، صاح كاريكس، لا ، لا تقل ذلك. فهنا في الأسفل، كل شيء متحلل وميت، أما في الأعلى ! آه، أقر بذلك. لقد تأخر فيض الروح القدس، مجيء بارقليط الرباني ! لكن النصوص التي تعلن عنه مستنشقة، وبالتالي فالمستقبل معتمد ، والفجر سيكون مضيئا!

وبعينين مسبلتين ويدين مضمومتين، تضرع بحرارة.

نهض دي هيرمي ومشى خطوات في الغرفة، ودمدم قائلا:

ـ كل شيء جيد، لكن هذا القرن لا يعنيه إطلاقا المسيح في مجده؛ إنه يعدي المافوق طبيعي، ويلقي بالآخرة. وبالتالي كيف لنا أن نأمل في المستقبل، كيف لنا أن نتصور أنهم سيصيرون أنقاء، الأطفال سليلو بورجوازيين مقززين في هذا الزمن المتعفن؟ بنشأتهم على هذا النحو، أتساءل ماذا سيفعلون في هذه الحياة، هؤلاء هنا؟

ـ سيفعلون مثل ما فعل آباؤهم وأمهاتهم، أجاب دورتال. سيملؤون أمعاءهم وسيفرغون أرواحهم من أسفل بطونهم !"

J. K. Huysmans, Là-bas, op. cit., p. 282

التعابير التقييمية

تظهر التعابير التقييمية عبر الصور العاطفية والصيغة (أفعال الرأي، النعوت الذاتية، والموصوفات التحسينية أو المحقّرة). في الفصل الأول من *موديراطو كانتابيل* ل دوراس، يخبر تعيين التصنيفات بشكل دقيق بنسق قيم كل واحد من المشاركين. فإذا كان خطاب الآنسة جيرو، أستاذة البيانو، ممتزجا بالكيفية المتعلقة بالواجبات الأدبية التي تحضن شخصية رمز النظام، فإن أم التلميذ، رغم كونها أكثر تفهما، تلجأ أيضا إلى خطاب الواجب. هكذا، تشهد آن ديباريسد على نفورها من معيار اجتماعي اندمجت فيه على حساب خنق طموحاتها نحو المتخيل. أما الطفل فهو الوحيد الذي يبدو مانحا امتيازات للرغبة على احترام المعيار، كما توضح ذلك الأولوية التي تمنحها للكيفية الإرادية.

خطاب الواجب في موديراطو كانتابيل

"أمسكت آن ديباريسد طفلها من كتفيه، وضغطت عليه بقوة لتؤلمه، وصاحت:

ـ عليك أن تتعلم البيانو. من الضروري.

ارتعدت فرائص الطفل، لنفس السبب، من الخوف، وهمس قائلا:

ـ لا أحب البيانو.

بدلت الصرخات لحظتئذ الصراخ الأول، متبددة، ومتنوعة. وثبتت حدثا تم تجاوزه من قبل، وموطد منذ الآن. واستمر الدرس.

ـ من الضروري، واصلت آن ديباريسد، من الضروري.

هزت السيدة رأسها، لائمة إياها بقدر من اللطف. بدأ الغسق يكنس البحر، وببطء فقدت السماء لونها. وحده الغرب ظل أحمر، ثم امحى.

M. Duras, Moderato cantabile,
Paris, Minuit, 1958, p. 12-13

المستوى التركيبي

تظهر على المستوى التركيبي الذاتية في التسلسل المتحكم في تنظيم الخطاب. فكما رأينا، إذا كان الاختيار يكشف عن تفضيلات المتكلم، فإن التنظيم يخبر بمقاصده. وإنه بارتهان للأثر المطلوب سينظم الخطاب بهذه الطريقة أو تلك. من جهة، قد يكون من الأجدر استنباط نوع من التسلسل المختار (تعاقب بسيط، أو اللجوء إلى

نموذج سردي، أو التنطيم الحجاجي، إلخ...) ومن جهة ثانية، التساؤل عن القصد والرؤية اللذين يرتبطان به. بوسعنا التمييز في التحليل بين:

ـ الميكرو ـ تنطيم المتحكم في هذا القول أو ذاك.

ـ الماكرو ـ تنطيم المبنين مجموع الخطاب

الميكرو ـ تنطيم

تندرج اختيارات المتكلم بين قطبي الترادف (parataxe) (تنطيم قضيتين الواحدة إلى جانب الاخرى بدون وسم علاقة التواقف التي توحدهما) والربط الأداتي (hypotaxe) (جمع وتنظيم الأفكار أو الأحداث بشكل منطقي). وهكذا، فإما أن يتم تقديم كلام الشخصية كسلسلة من القضايا التي لا تكون مرتبطة فيما بينها بدون أي رابط منطقي صريح؛ وإما أن يسلم نفسه للقراءة كمجموع مبنين يجلو قصدا ويوجه نحو غاية. وعموما فالإرداف مؤشر على خطاب العفوية، يستنبط رؤية عالم مصدع وفوضوي حيث تتفوق العاطفية. تشهد على ذلك المونولوجات المتنافرة التي نجدها في *يولسيس* ل جويس أو في *بيل دي سينيور* ل كوهين. في المقابل، يحيل الربط الأداتي على رؤية عالم متماسك، ومشيد، بله نسقي حيث العقلانية تتغلب على العاطفة. وتقدم إلينا مواجهةٌ بين صيغتي التنظيم في *قدر الإنسان* نقاشا أيديولوجيا حول الإستراتيجية العالمية للحركة الشيوعية. إذ أن خطاب فولوغين (ممثل *العالمية* يشهد، من خلال منظمته، على الخضوع إلى منطق وحجاج تفرضهما إدارة كوميترين. ومن وجهة النظر هاته،

يتعارض مع خطاب كيو العقلاني لكنه مخلل بردود أفعال انفعالية ينم مظهرها العفوي عن علاقة أكثر عاطفية وأصيلة بالثورة.

أولوية العاطفي : مونولوج أريان في *بيل دي سينيور*

"... روعة، الجو مظلم، ولا نرى سوى بالكاد، أعشق ذلك بكثرة حين أختلي بنفسي في هذه العتمة. أشعر بالراحة في السرير، أحرك ساقي يمينا ويسارا فوقه كيما أحس بالوحدة دون زوج، ودون إيرام، ينتابني الإحساس بأنني سأنام في فستان النوم ، هذا أسوأ، المهم هو النوم، حين ينام المرء، لا يكون تعيسا ، ديدي البائس لطيف، في اليوم السابق كان مشرقا عندما حمل إلي هذا السوار الماسي. غير أنني كنت سعيدة أيضا لكوني لم أقل له إنني لا أحب الماس، كان لطيفا جدا، لكنه كان يلمسني كل الوقت، كان ذلك مزعجا، في تلك اللحظة كنت أتحرك وبعد ذلك مثل شيء جامد في علبة والأرض من فوق بحيث لم يكن من سبيل للتنفس، شعور بالاختناق، الاعتقاد في جمود الروح الموهوفة(...)"

A. Cohen, Belle du Seigneur,
Ed. Gallimard, 1968, p. 35

الماكرو ـ تنظيم

يجدر التساؤل حول نوع التسلسل المتحكم في مجموع الخطاب وحول القصد والرؤية المقيدين به. فكل خطاب يتنامى بين قطبين: واحد سردي (يحكم عددا معينا من الأحداث)، والآخر حجاجي (يظهر قصدا مترسخا في الحجاجات). لنأخذ حالة الرسالة التي لها

إيجابية (ولو أنها، عموما، تسهم في مجموع أكثر اتساعا) تقديم نفسها كحقيقة نصية مستقلة نسبيا. وحسبما تنتظم انطلاقا من نموذج سردي أو نموذج حجاجي، فلن تحدد نفس القيم. كمثال على الحالة الأولى، قد نستحضر رسائل مدام دو سيفيني، بما هي رسائل تكتفي بعرض بسيط عن الحدث على الصيغة السردية. هذه الممارسة، كما أشار م. شارل (*مدخل إلى دراسة النصوص*)، توضح، من خلال هذه القناعة، التي يتقاسمها معاصرون مرموقون، أن تاريخ الشعوب المتحضرة يشيد وفق نظام محدد، وجلي وشفاف في ذاته. من ثمة، تحيل الصيغة السردية بأن لمجتمع معين صحة وعالمية قيمه الخاصة. في ما يتعلق بالنموذج الحجاجي، سوف نعود إلى رسائل مدام دو ميرتوي في *العلاقات الخطرة*. فإذا كانت كل بنيتها الشكلية في خدمة الحجاج، فلأن المركيزة، في اندراجها ضمن كلَبية التحرر الجنسي، تحيل على بعض الأفكار الموروثة من عصر الأنوار.

المستوى التداولي

أخيرا، وعلى المستوى التداولي، تكشف الذات عن نفسها عبر اختيار متلقيها للموضوع الذي يغذيه بالنسبة إليه والاستراتيجيات التي يستعملها.

بالتالي، سنحاول انطلاقا من الخطاب استخراج صورة *المتلقي* والطريقة التي يتخذ فيها كطرف.

هوية المتلقي

أن تشهد هوية المتكلم بموازبة على قيم المتكلم فذلك ليس مدعاة للشك. فليس من عدم الاكتراث أن يتوجه الراوي في *اعترافات* إلى الرب، وجوستين عند ساد إلى القساوسة الفاسدين، ونائب القنصل عند دوراس إلى آن -- ماري ستريتر، وروبنسن عند تورنييه إلى جزيرته. بشكل عام، إذا كانت صورة المرسل إليه سهلة التحديد في حوار ما أو في نقاش، فإن دراسة المتلقي تكشف عن ذاتها بشكل هام على الخصوص في المونولوجات أو الخطابات الباطنية. من جهة، يكون المتلقي، حين تتوجه إليه الشخصية إلى نفسها، مبينا معرفة كيف تُدرك، ومن جهة أخرى، يظهر أحيانا بأنه، بعيدا عن متناوله، يستهدف مرسلا إليه آخر (الرب، الأخلاق، المثالي، التعالي، إلخ) حيث التحليل النصي يسمح بالكشف عن نطاقاته.

صيغ التوجيه نحو الغير

قد يتم تقييم الإستراتيجية المتبناة فيما يخص الصيغ الثلاث الكبرى للتوجيه نحو الغير، والمميزة بواسطة البلاغة التقليدية:

ـ *اللوغوس* (مجموع الإجراءات ذات أساس حجاج منطقي، مستدعيا عقل المرسل إليه).

ـ *الباتوس* (مجموع التقنيات السامحة بتحريك الشعور، واللاعبة على الوجدان).

ـ *الإيتوس* (مجموع العلامات التي، في منحها صورة حرية بالثقة عن المتحدث، تؤكد وثوقيته).

من اللوغوس يتم إبراز كل الصور المستخدمة للتوضيح: التعريف، النقيضة، ترادف الأضداد، المفارقة، التناظر، "*بعد ذلك، إذا بسبب ذلك*" (post hoc ergo propter hoc)، الاصطلاح، إلخ. فلئن لم يستغن دي هيرمي عن استعمال صيغ أخرى للتوجيه نحو الغير، فلأنه يلتجئ قبل كل شيء إلى اللوغوس، في مستهل *هناك*، كي يوضح لدورتال مآزق النزعة الطبيعية. إذ بالتجائه إلى سلسلة من الحجاجات التي، في كونها ذات أساس منطق استدلالي، وتتوجه إلى العقل، يستخدم أسلحة الخصم (تعلن النزعة الطبيعية عن نفسها، كما نعرف، كحقيقية وعقلانية).

أما الخطاب المانح امتيازا للباتوس، فيلتجئ إلى ترقيم بليغ (التعجب، الاستفهام، الفاصلة العليا)، ويلعب على سجل الوظيفة الانفعالية (التي تشمل كلا من الصورة المؤثرة المستدعية التماهي والتهجمات اللفظية ـ التهكمات واللعنات ـ التي تروم دفع المرسل إليه للقيام بردة الفعل). فعند ساد، إذا كان خطاب قساوسة التحرر الجنسي ذا أساس لوغوسي، فخطاب جوستين متمحور حول الباتوس. إذ بالحجاج المنطقي تجيب البطلة الفاضلة، مستدعية إحساس متلقيها الذين تسعى إلى التأثير فيهم.

التوجيه نحو الغير : اللوغوس والباتوس

"إن مذهب محبة القريب وهم ندين به إلى المسيحية وليس إلى الطبيعة. فمتشيع نازارين، المعذب والشقي، ومن ثمة في حالة ضعف، استوجب عليه استصراخ التسامح... الإنسانية، كان عليه توطيد علاقة مختلقة بين كائن وآخر: إنه يجهد من أجل إنجاح

ذلك، أما الفيلسوف فلا يعترف بهذه العلاقات الجسيمة: يعتبر نفسه ويراها الوحيدة في هذا الكون. ويعتقد أنه الوحيد الذي يعود إليه كل شيء. وإذا ما جامل الآخرين أو لاطفهم لحظة، فليس ذلك دائما من أجل المنفعة التي يعتقد أنه يجنيها: أليس هو بحاجة إليهم، وهل يهيمن بقوته؟ فدائما يجحد بكل هذه المذاهب الإنسانية الجميلة، وبالنعم التي لا يمتثل إليها إلا بالسياسة، ولا يخشى ثانية استرجاع كل ما يحوط به؛ وملذاته التي يمكن أن تكلف بعض الشيء عند الآخرين، يروي غليله منها بدون امتحان كما بدون وخز الضمير.

ـ لكن الإنسان الذي تتحدث عنه وحش !

ـ إن الإنسان الذي أرسمه موجود في الطبيعة.

ـ إنه حيوان ضار.

ـ إذا، فالنمر، والفهد، إذا أردت، هو صورة هذا الإنسان. ألم يخلق مثله في الطبيعة، وقد خلق لكي يملأ نوايا الطبيعة؟ فالذئب الذي يفترس الحمل قد أنجز رؤى هذه الأم المشتركة، مثل الشرير الذي يدمر موضوع انتقامه أو شبقه."

Sade, La Nouvelle Justine, Paris,
UGE, coll. 10/18, 1978, tome I, p. 363-364

تستخلص كل الإجراءات الهادفة إلى تدعيم الثقة التي يحث عليها المتحدث من الإيتوس: الاستشهادات، الإحالة على "السلطات"، الاتكاء على البينة، استدعاء التاريخ، المشابه للحقيقي. هكذا، فقد يكون لحكم ما قوة، لاسيما وأن من يبثه مؤهل لذلك. في روجون -

ماكار، تتخذ نظرية الوراثة (التي، في اتكائها على تطور العلوم التجريبية، تسمح بتوحيد السلسلة وذلك بتوضيح كيف يحدد عيب وراثي مصير أجيال مختلفة) كل ثقلها في المجلد الأخير، *الدكتور باسكال*، عندما تتلفظ بها شخصية الطبيب.

وإذا، فدراسة المستويات الدلالية والتركيبية والتداولية تسمح بإعادة تشكيل صورة دقيقة عن الذات في أصلها انطلاقا من أي نص كان.

التلفظ والأثر ـ الذات

"يتم اعتبار النتاج اللساني: إما كمتتالية بدون إحالة على الظهور الخاص لهذه الجمل (التي بالوسع أن تقال أو تكتب بكتابة مختلفة أو مطبوعة، إلخ)، وإما كفعل خلاله تتحقق هذه الجمل المضطلع بها متحدث ما في ظروف زمانية ومكانية محددة. ذلك هو التعارض القائم بين الملفوظ ووضعية الخطاب الذي أحيانا يدعى تلفظا. وبرغم ذلك، فحين نتحدث في اللسانيات عن التلفظ ، نأخذ هذا المصطلح بمعناه الأضيق[...]، وما تحتفظ به اللسانيات هو بصمة إجراء التلفظ في الملفوظ."

O. Ducrot et T. Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,

Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1972, p. 405

ومع ذلك من اللازم عدم إغفال الخاصية المتعددة الأصوات في كثير من الأعمال الأدبية. كما لاحظ س. كيربرا أوريشيوني (التلفظ ـ عن الذاتية في اللغة)، لا تحيل بعض التعابير التقييمية على ذات الخطاب الجلية إلا

"مادام السياق يوضح أن هذه التعابير لا يضطلع بها في الملفوظ عامل أخر". إذ أن مشكل التداخلات الخطابية (التي تشكل فيها السخرية حالة نموذجية) هو المطروح هنا. بالتالي، يتعين أخذه في الاعتبار ليس من أجل إعادة تشكيل القيم التي تجلوها الشخصيات المختلفة وحسب، وإنما أيضا استخلاص الإيديولوجية الشاملة المقترحة من قبل النص.

التناص

نعرف منذ باختين على الأقل أن كل نص يشيد، على نحو متجل أو خفي، من خلال استعادة نصوص أخرى. لا نص يخلق من *العدم* (ex nihilo)، والراوية لا تخرج عن هذه القاعدة. وحاصل الكلام، تتكئ هذه الظاهرة على حالة مؤكدة: لما كان الكتاب عادة من كبار القراء، فمنطقيا أن نصوصهم تحمل آثار قراءاتهم.

ومع ذلك، بوسع التناص، من حيث هو بعد مكون للرواية، أن يشوش على تعيين الصوت المتلفظ. فأحيانا نسمع صوت نص أخر من خلال النص الموجود تحت أعيننا. يجدر، إذا، التساؤل عن الصيغ المختلفة للتناص وعن الوظائف التي يضطلع بها.

"إن الكلمة (النص) ملتقى كلمات (نصوص) فيها نقرأ على الأقل كلمة أخرى (نصا)[...] كل نص يشيد مثل فسيفساء من الإستشهادات، كل نص امتصاص وتحويل لنص أخر. فعوض مفهوم التذاوتية يحل مفهوم التناص، وتتم قراءة اللغة الشعرية كمزدوج".

J. Kristeva, Séméiotiké, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1969, p. 84-85

نمذجة

يستخلص جنيت في *أطراس* خمسة أنواع من الإحالات التناصية، جامعا إياها تحت المصطلح النوعي "العبرتناصي".

التناص (intertextualité)

يفيد التناص بمعناه المقيد الحضور الموضوعي لنص ضمن نص آخر. وقد يتخذ هذا الحضور أشكالا مختلفة، من *الاستشهاد* إلى *التلميح* مرورا *بالسرقة الأدبية*. تجوب الاستشهادات النصية من الكتاب المقدس كل أعمال دوستيفسكي، وتوجد في *قدر الإنسان* ل مالرو عدة تلميحات (بما في ذلك عنوان الرواية نفسه) من *خواطر* ل باسكال.

المناص (paratextualité)

يهم المناص، كما تمت دراسته في الفصل الأول، العلاقات بين النص المصاحب (العنوان، الملاحظات، التوطئة، إلخ) والنص بحصر المعنى. فوظيفة النص، كما رأينا، تكمن في توجيه قراءة المحكي. هكذا، فل"مقدمة" *جوستين* ل ساد علاقة مناصية مع النص بحصر المعنى، بحيث تضيء القصد والرهانات.

الميتناص (métatextualité)

يحيل على علاقات التعليقات بين النصوص. ونصادفها بشكل أساسي في النصوص النقدية، وفي الروايات أحيانا. نجد في *هناك* ل هيوسمان تعليقا نقديا حول أعمال ميشليه، أو في *الإخوة كارامازوف*

لدوستيفسكي تفسيرا لمقطع ملتبس من العهد القديم. بالوسع أيضا أن ندرج تحت بطاقة الميتناص التعليق ـ الذاتي من طرف راو لمحكيه الخاص. تلك هي حالة الإرصاد بشكل خاص. هكذا، نجد ريفل، الشخصية ـ الراوية في *استعمال الزمن* ل بوتور، لا يتوقف عن التعليق عن اليوميات التي يدونها والمشكلة نص الرواية.

تعليق ميشليه في هناك

"بالنسبة لدورتال، كانت القصة إذا الأشد احتفالية بالكذب وبصبيانية الخدع، وبحسبه ما كان بالوسع تمثيل كليو القديم إلا برأس أبي الهول تزينها سوالف على شكل زعانف ومغطاة بمخدة طفل، والحقيقة أن الدقة مستحيلة، قال في نفسه، إذ كيف الولوج إلى أحداث العصر الوسيط في الوقت الذي يعجز فيه المرء عن تفسير الحلقات الأكثر حداثة، وعن خفايا الثورة، وموتدات الجماعة، مثلا؟ لا يتبقى هنا إذا سوى أن يختلق لنفسه رؤيته، ويتخيل مع نفسه مخلوقات زمن آخر، ويتجسد فيها، ويتلبس، إذا فضلنا القول، مظهر ثيابها الرثة، وأخيرا، يصطنع لنفسه بتفصيل متنقى بمهارة أزياء مزيفة. هذا ما قام به ميشليه إجمالا. ومع أن هذه العجوز المتوترة قد تنقلت بغرابة بين المقبلات، متوقفة أمام الترهات، وهي تهذي بهدوء بنوادر تنظمها وتقر بهولها، بمجرد ما أن شوشت سورات أحاسيسها وأزمات شوفينيتها على إمكانية إثباتها، وألزمت صحة تخميناتها، فقد كانت مع ذلك الوحيدة في فرنسا التي هيمنت على القرون، وقفزت من الأعلى إلى المضيق المعتم للمحكيات القديمة.

J. K. Huysmans, Là-bas, op. cit., p. 47

المتعالناص (hypertextualité)

يغطي كل أنواع التحويل الذي يمكن لنص أ أن يخضعه لنص ب. من ثمة يحيل *المتعالناص*، ضمن أشياء أخرى، على معارضة، أو معارضة ساخرة وعلى كل الصيغ المتخيلة للنقل والمحاكاة. في كل الحالات، يقدم النص المتعالي نفسه كتطوير لنص أول يدعى "النص المتعالي" (hypotexte). هكذا، ف *الثدي* ل فيليب روث نص متعال محصل عليه من تحويل هذا النص المتعالي الذي يشكل رواية *المسخ* ل كافكا: تحول البطل إلى ثدي مستوحى مباشرة من تحول البطل الكافكاوي إلى حشرة.

الجامعناص (architextualité)

يحدد الجامعناص علاقات النص بنصوص أخرى من نفس الجنس. إذ أن انتماء رواية معطاة إلى الجنس البوليسي، أو العجائبي، أو الطبيعي، أو إلى أي جنس آخر حاسم لشكلها ومحتواها، وأفق انتظاره القارئ. إن *مطرقة* زولا، و*الهجر* ل هيوسمان تحافظان على علاقة نصية جامعة؛ فباعتبارهما ذات نزعة طبيعية، تحيل الروايتان على نفس "دفتر التحملات"، بمعنى على مشروع وعلى جمالية متشابهين بشكل كبير. من ثمة يطور النصان حتما حوافز وتيمات مشتركة، كما يلتجئان إلى نفس نوع الإجراءات. في سجل آخر، نعرف، منذ أعمال فيليب لوجون، أن الروايات الأوتوبيوغرافية تشتغل وفق مخطط مشابه، مقترحة ميثاق قراءة واحد.

الوظائف

بوسع هذه الأنواع المختلفة للتناص (أو "العبرنصي" إذا ما استعدنا اصطلاح جنيت) أن تضطلع بوظائف مختلفة، لعل من أهمها:

ـ الوظيفة *المرجعية* (يمنح المحكي، في إحالته على نص معروف لدى القارئ، الإيهام بكونه مختصا بالواقع)؛

ـ الوظيفة *الأخلاقية* (تدعم الإحالة التناصية، في إظهارها ثقافة الراوي، إيتوسه، بمعنى موثوقيته)؛

ـ الوظيفة *الحجاجية* (بوسع الإحالة على نص معترف به وذي سلطة، أن تصلح كتسويغ لحديث أو موقف)؛

ـ الوظيفة *التأويلية* (تفضي دائما الإحالة على نص متداخل إلى معنى، ومن ثمة تضبط أو تعقد معنى النص المقروء)؛

ـ الوظيفة *اللعبية* (يستدعي نص متداخل لعبة التفكيك من قبل القارئ، من حيث هو لعب، في نجاحه، يحدث تواطؤا ثقافيا بين المؤلف وجمهوره)؛

ـ الوظيفة *النقدية* (قد يساء التعامل مع نص متداخل بطرق مختلفة، من المعارضة الساخرة البسيطة إلى الإدانة الأكثر قسوة)؛

ـ الوظيفة *الميتاخطابية* (بالنسبة للمحكي، قد تكون أحيانا نظرةُ نص إلى نص آخر طريقةً منحرفة للتعليق على اشتغاله الخاص).

حين يورد راوي *مدام بوفاري* نص *بول وفيرجيني* ضمن قراءات إيما المراهقة، يستغل الوظيفة المرجعية للتناص. فرواية بيرناردان دو سانت ـ بيير، كنص حاضر في العالم المرجعي للقارئ، يسهم حضورها في الكون التخييلي في تدعيم موثوقية هذا الأخير. ويستعمل مالرو نفس الإجراء في *قدر الإنسان*، مستحضرا نسخة من *خرافات* هوفمان توجد في غرفة بارون كلابيك.

في هذه الرواية نفسها، الإحالات الثابتة على نصوص باسكال، ونيتشه، وهيغل، وماركس تشغل وظيفة أخلاقية: ففي إظهارها ثقافة المؤلف الفلسفية، تدعم موثوقيته، وتشرعن مشروع اقتراح رواية تاريخية ذات حمولة ميتافيزيقية.

وحين يحيل موریاك على الكتاب المقدس في *قُبلة إلى المجذومين*، فإنه يلعب على الوظيفة الحجاجية للتناص: بحيث لا يتخذ سلوك شخصياته ودينامية القصة التي يرويها معناه إلا من خلال الحلقة الإنجيلية التي يثيرها العنوان.

وللإحالة على نص هوميروس في *يولسيس* ل جويس وظيفة تأويلية: فاليوم الذي يقضيه ليوبولد بلوم في دبلن مؤول كأوديسا معاصرة مع كل القيم المرتبطة بهذه الإحالة.

الوظيفة اللعبية للتناص نجدها، على سبيل المثال، في *التعديل*، حيث يتسلى بوتور بهدم الوصفات البالية جدا للرواية التقليدية التي انتصرت في القرن التاسع عشر: فمحرر هذا النوع من النصوص يعترف، مع المحكي المعارض، بالإجراءات التي صادفها القارئ بوفرة في قراءاته السابقة.

في *صورة الفنان في شباب قرد* ل بوتور، يمتلك التناص وظيفة نقدية، باعتبار أن المسافة بالنسبة للنموذج (*صورة الفنان في شبابه* ل جويس) دالة، بطبيعة الحال، على المستوى الإديولوجي. نفس الوظيفة تظهر في الإحالة التناصية في *كانديد*، حيث البراوي يرسم صورة كاريكاتورية ويضلل المعجم الفلسفي (خاصة معجم ليبنتز).

ويستغل بوتور بشكل خاص الوظيفة الميتاخطابية للتناص في *استعمال الزمن*. والواقع أن الرواية تشمل عدة مقاطع حول بناء الرواية البوليسية ودلالاتها. فإذا كان بالإمكان اعتبار نص بوتور "رواية بوليسية" (جنس يحافظ فيه على علاقة نصية جامعة)، فإن النظريات موضوع النقاش تنطبق أيضا على *استعمال الزمن*، وتعمل كشبكة لقراءة فعالة ومضيئة بشكل خاص.

الوظيفة الميتاخطابية للتناص : الإحالة

على الرواية البوليسية في *استعمال الزمن*

"هكذا غرق كلانا في صمت لم تكسره بعض من كلماتنا، بحيث جعلنا نلاحظ أن، في الرواية البوليسية، يذهب المحكي في الاتجاه المعاكس مادام يستهل بالجريمة، من حيث هي نهاية كل المآسي التي يتعين على المتحري العثور عليها شيئا فشيئا، الشيء الذي لعدة اعتبارات أكثر طبيعية من حكي دونما العودة البتة إلى الخلف، هناك في البدء اليوم الأول للقصة، ثم اليوم الثاني، وفقط بعد الأيام التي تتلو تبعا لترتيب الروزنامة كما قمت بذلك بنفسي في ذلك الوقت بالنسبة لمغامراتي في شهر أكتوبر، في الرواية البوليسية يكتشف

المحكي شيئا فشيئا أحداثا سابقة عن الحدث الذي يستهل به، وهو ما يحول الانتباه عن بعض الأحداث، إنما ما هو طبيعي بالكل، مادام، في الواقع، هو أنه فقط لا نهتم بمن قام بذلك إلا بعد أن نكون قد صادفناه، ما دمنا، في الواقع، وفي غالب الأحيان، لا ننتبه ولا نبحث عن الأسباب إلا عند الظهور المباغت لمصيبة حلت لتكدر علينا صفو حياتنا."

M. Butor, L'emploi du temps,
Paris, Minuit, 1956, p. 224-225

السخرية

السخرية بوصفها خطابا متعدد الأصوات

استشهاد ضمني

لئن وجدت مسألة السخرية مكانها في الفصل المتمحور حول التلفظ ، فلأن، من بين المقاربات المتضاربة وأحيانا المتناقضة للظاهرة، واحدة منها ـ مقاربة أوسفالد ديكرو (القول والمقول) ـ تدرك السخرية من خلال مسألة الأصوات السردية. يشرح ديكرو قائلاً: "إن التحدث بطريقة ساخرة، يعود، بالنسبة للمتحدث ل، إلى تقديم التلفظ كتعبير عن وضعية المتلفظ و، بما هي وضعية نعرف منها فضلا عن ذلك أن المتحدث ل لا يتحمل مسؤوليتها، وأكثر من ذلك، يعتبرها سخيفة". من هنا، إذن، ستكون السخرية نوع استشهاد ضمني يكمن بالنسبة للمتلفظ في جعلنا نسمع من حديثه صوتا غير صوته، ومنه يوضح، من خلال سلسلة من الإشارات (المتخذة أحيانا

سياقا واحدا) أنه يقيم مسافة معه. هاكم مقطعا مأخوذا من الفصل الأول من *الطفل* ل فاني.

"أحيانا تظهر أمي لتمسك بأذني وتصفعني. ذلك من أجل مصلحتي: أيضا وبقدر ما تشد شعري بقوة، تنهال علي بالضرب، وأقتنع بأنها أم صالحة، وبأنني طفل جاحد."

J. Vallès, L'enfant, 1879

بالطبع، فتعليق "ذلك من أجل مصلحتي" متعارض مع ما يعتقده الراوي في الواقع. إذ أن الإصرار على العنف الجسدي في العقاب ينم بوضوح عن سخافة هذا التقدير. لكن إذا لم تكن وجهة النظر هاته هي وجهة نظر الراوي، فإن وجودها وتطابقها الأكثر احتمالا لا يقل عن ما تعتقده الأم والوسط العائلي، بل وحتى المجتمع. ففي تدقيقه "ذلك من أجل مصلحتي" يلعب فالي دور المتحدث ل ، حيث يجعلنا نسمع صوت المتلفظ و(في هذه الحالة الأم، والعائلة، والمعيار الاجتماعي)، بما هو صوت يشير به إلى التناقض بين النظرية (المصلحة) والتطبيق (الألم) الذي يعتبره سخيفا، بله إجراميا.

إن السخرية، في تحليلها من هذا المنظور ـ بمعنى، وحتى نستعيد مصطلحات ديكرو، من وجهة نظر" التعدد الصوتي" ـ تبدو كضم لأصوات، ولو أنها مختلطة في نفس الملفوظ ، تحيل على متحدثين مختلفين: واحد يضطلع بالمحتوى الصريح (المتلفظ و) والآخر يرفضه (المتحدث ل).

إن أخذ السخرية في الاعتبار مسألة أساسية لإدراك الرهان الحقيقي لنص ما. ذلك أن العديد من اللدغات، أو الانتقادات، أو التشهيرات لا يمكن إدراكها إلا إذا عرفنا كيف نفهم وجهة نظر الراوي الحقيقية التي هي خلف وجهة النظر الحرفية المعبر عنها في النص. في *كانديد*، حين ينعت فولتير "الحكماء" بهواة الإعدام حرقا، أو حين يذكر فلوبير ثقافة بوفار وبكوشيه المدهشة، فلأنهما لا يقومان إلا بإيراد وجهة نظر ممكنة، لكنها، من خلال ما نعرفه عنهما ومراعاة للسياق التي تؤخذ فيه هذه الأحكام، بعيدة عن أن تكون وجهة نظرهما.

علامات السخرية

ثمة عدد من المؤشرات التي، حتى وإن كانت دائما قابلة للكشف بسهولة، تعين القصد الساخر. فكل الإجراءات المحرضة على قراءة مقطع على سجل مزدوج، وعلى الإصغاء داخل النص إلى ما يدعوه المنظرون ب *التحدث المزدوج* (double speak)، إن كل هذه الإجراءات تحيل على الانحراف التلفظي المكون للسخرية. من أهمها نذكر:

- خليط سجلين لغويين (يحيل كل واحد منهما على متحدث معين)،
- سلسلة من التفخيمات الأسلوبية
- التناقضات الواضحة في الحديث
- الفارق بين التأكيد والأحداث المروية

نجد العديد من هذه العلامات في مقطع من كانديد:

"بعد الزلزال الذي دمر ثلاث أرباع لشبونة، لم يجد حكماء البلاد وسيلة أكثر نجاعة لتدارك خراب شامل من منح الشعب إعداما بالحرق: فقد تقرر من طرف جامعة كويمبر أن منظر بعض الأشخاص المحروقين ببعض من النار في احتفال هائل سر مؤكد لتفادي هزة أرضية".

Voltaire, Candide, 1759

تتميز سخرية المقطع من خلال سلسلة من التفخيمات الأسلوبية (خراب شامل"، "احتفال هائل"، "سر مؤكد)، والتناقض الجلي بين وسيلة (الإعدام بالحرق) والهدف المتوخى (تفادي هزة أرضية)، وبين التوكيد على وجود حل "مؤكد" والتكذيب اللاذع الذي يحمله زلزال لشبونة.

السخرية وتقييم الشخصيات

إن تحليل السخرية مفيد بشكل خاص في استخلاص النظرة التي يحملها الراوي عن شخصياته. هل يكفل أفعالها؟ هل ينفصل عنها؟ وهل ينظر إليها بشكل عاطفي؟ بتعاطف؟ باحترام؟ أو يقيم معها مسافة ؟ قد نجيب عن هذه الأسئلة بتحييننا لحضور أو لغياب العلامات الساخرة بالطريقة التي يقدم فيها الراوي فعل الفواعل المختلفة أو كلامها أو أفكارها في محكيه. وقد رأينا بحسب د. كوهن(أنظر أعلاه، ص. ..)، أن بوسع الراوي رواية أفكار شخصياته، بمنحه امتيازا للتجانس أو التنافر. هكذا، يسمح تعيين

السخرية بضبط نسق تعاطف النص، بما هو، كما نعلم، أساس نسقه في القيم. هاكم كيف يروي الراوي، في *العزلة الإلزامية* ل لو كليزيو، كلام يوليوس فيران، أحد الغربيين المحكوم عليه بالأشغال الشاقة بجزيرة بلات عقب غرق السفينة.

"ابتدأ بخطاب ملتهب وطنان، لم يسمعه أحد. يريد أن ننتفض، و"نتخذ إجراءات". وجهه العظمي الشاحب مسطور بفاصلات سوداء من شاربه الذي يشذبه كل صباح بالمقص."

J.- M.G Le Clézio, La Quarantaine, Gallimard, 1995

تنم الطريقة التي يروي بها الراوي كلام الشخصية عن سخرية لا تترك مجالا للشك عن النفور الذي يحس به إزاءها. في الخطاب المسردن في الجملة الأولى تدل لفظة "طنان" والتدقيق في "لم يسمعه أحد" على سخافة الخطيب يوليوس فيران ومواهبه الضعيفة. وتنم المزدوجتان في الجملة الثانية بوضوح على إرادة الراوي بعدم أخذ كلام الشخصية في حسابه: إذ يتخذ مسافته إزاء الصيغ المستعملة فعليا من قبل هذه الأخيرة. وهكذا، فصورة المتحدث، في التجائه إلى استعارة تبخيسية (فاصلات سوداء" لتمييز الشارب) وفي التشديد على العناية ـ سخيف، نظرا للظروف ـ التي يوليها يوليوس لمظهره (الذي يشذبه كل صباح بالمقص)، تكمل التقييم السلبي للشخصية. من هنا، فالقيم، التي يجهر بها فيران المقدم كنموذج مضاد، لا يمكن إلا أن تكون فاقدة الاعتبار من قبل الرواية.

السخرية بوصفها نسق التواصل

أوضح فيليب هامون (Le Grand Atlas des littératures) كيف أن السخرية، من حيث كونها دائما محددة بالنسبة لمعيارها، تندرج في الخطاب الإيديولوجي في غالب الأحيان. فالنص الساخر يستند في الواقع على مخطط تواصلي قابل للمقارنة بالنسق العاملي عند غريماس. إذ أن *الذات* التي هي مصدر الخطاب (الساخر) تتخذ من *موضوعها* (بمعنى هدفها) "مسخورا منه". وبسبب الخطاب المزدوج المكون للسخرية، يتعين على *المرسل إليه* نفسه أن يُضاعَف في وضعيتين: وضعية "ساذجة" تتلقى النص على المستوى الحرفي، والثانية "متواطئة" لكونها تدرك القصد الحقيقي للمرسل. غير أن السخرية، بما هي خطاب تلميحي وموارب عادة ما تستوضحه استحالة اقتراح خطاب شفاف، تفترض أيضا *معيقا*، أي المعيار (الاجتماعي، السياسي، أو الثقافي) الذي يحرم تماما الكلام الصريح. وإذن، يسمح استخلاص المعيق من نص ساخر بإعادة إدراج محكي في سياقه الإيديولوجي. ويصبح المساعدُ المعيارَ، الموجود أو المفترض، الذي يوحد الساخر والمرسل إليه

السخرية بحسب فيليب هامون

"لعل مفهوم "المسافة" أو "التوتر" هو ما يميز في تنوعه فعل الكلام الساخر: مسافة ملفوظ مع مسافة ملفوظ الغير؛ مسافة متلفظ ما إزاء ملفوظه الخاص؛ ومسافة ملفوظ مع سياق مرجعه الواقعي؛ أخيرا، مسافة، داخل الملفوظ، بين عنصرين منفصلين لهذا الملفوظ

(مقارِن ومقارَن، علة ومعلول، تشخيص وتوقع، إلخ). إن السخرية ككل سلوك اجتماعي، قد تُستمد إذن بطريقة في ذات الآن "تلتزم مسافاتها" مع الغير من خلال تطرف المسافات الدلالية والتركيبية المشيدة في ومن قبل الخطاب، ملتبسة وماكرة للاستفادة في نفس الوقت من الإفلات من العقاب (لم أقل ذلك قطعا) ومن الفعالية (قلت ذلك حقا)، طريقة، إذن، وفي نفس الآن، لتأسيس تواطؤ ولتأكيد تماسك وترابط، ولاختزال مسافة على نحو عملي (مع أولئك الذين هم في عداد عالمي ويفهمونني تلميحا) مع استبعاد من يشكلون هدفي ومن لا يقدرون على النفاذ إلى المعنى الصريح لخطابي. فكما في مخطط "كبش الفداء"، كما في جل الألعاب التي هي في نفس الوقت روابط (في جماعة أو في فريق)، والفواصل (مع الخصم)، ففي فعل السخرية نتحد بالتواصل، مستبعدين الثقلاء والسذج."

Ph. Hamon, «L'ironie», in Le Grand Atlas des littératures, Encyclopaedia Universalis éditeur, 1990, p. 57

المتواطئ في التشهير بالمعيار المعمول به. وإذا ما استعدنا مقطع *كانديد* الوارد أعلاه، نجد أن الراوي يقدم نفسه كساخر يكون به المسخور منه (الهدف) هو التعصب الديني. وإذا كان بوسع المرسل إليه الساذج والمقتنع بأن السلطات ـ السلطات الدينية بشكل خاص ـ دائما على حق، أن يوافق على الإعدام حرقا، فإن المرسل إليه المتواطئ يقر في خطاب الراوي بالتشهير بما يحوزه التعصب من سخافة ووحشية. على أن المعيق هو المعيار السياسي للحكومة الفرنسية[قبل ثورة 1789]، بما هو نظام الشريعة الإلهية التي تلزم

الراوي بإزاحة نقده(يهاجم جامعة كويمبر وليس إكليروس فرنسا على عهد لويسXV.) في حين يمثل المساعد المعيار الجديد المقترح من قبل فلاسفة القرن الثامن عشر، "روح الأنوار" التي في معارضتها النزعة الظلامية، ومن بين قيم أخرى، تدافع عن حرية المعتقد.

تركيب

يسمح فحص المستويات الدلالية والتركيبية والتداولية بإعادة تشكيل صورة الذات في أصلها انطلاقا من أي نص كان. كل نص، في انبنائه بصورة صريحة أو ضمنية، من خلال استعادة نصوص أخرى، يشكل فيه التناص جزء لا يتجزأ من دراسة التلفظ. يستخلص جنيت في *أطراس* خمسة أنواع من الإحالات التناصية يجمعها تحت مصطلح نوعي هو "العبرتناص"، يكون بوسعها أن تضطلع بوظائف مختلفة. أما السخرية، وفي تحليلها من وجهة نظر التعدد الصوتي، فتظهر كضم لأصوات تحيل على متحدثين مختلفين رغم اختلاطها في نفس الملفوظ.

لمزيد من المعرفة

G. Genette, Palimpsestes, Seuil, Coll. Poétique, 1982	هذا المؤلف مكرس لمفهوم "التناص": يقترح نمذجة عن الإحالات التناصية ووظائفها.
C.KERBRAT-ORECCHIONI, L'énonciation- De la Subjectivité dans le Langage, Armand Colin, 1980	كتاب أساسي يدرس، ضمن منظور لساني، العلامات المختلفة التي تكشف عن أصل الذات في نص ما.
P. HAMON, «L'ironie», In Le Grand Atlas des Littératures, Encyclopaedia Universalis, 1990	مقالة دقيقة جدا تحلل الخطاب الساخر، انطلاقا من مخطط التواصل.
A. HALSALL, L'art de Pragmatique :rhétorique, idéologique, Propagande, Toronto, Trinity College, Paratexte, 1988 Convaincre- le récit	دراسة شاملة حول التقنيات السردية السامحة بالتأثير على المرسل إليه.
O. Ducrot, Le Dire et le Dit, Paris, Minuit, 1984	سلسلة من الدراسات المدققة في رهانات التداولية.

(5)

واقع الرواية: التسجيل خارج ـ النص

لئن كانت الرواية قبل كي شيء فعلا كلاميا، ومجموعة أشكال، فإنها لا تعدم على الأقل سمة السياق التي ترى فيه النور.ذلك أن شخصية الروائي وحقبته ينعكسان، بطريقة أو بأخرى، في العمل الذي هو مصدره.

بصمات الأنا (الصفحة...)

يندرج الروائي في النص عبر متخيله ولاوعيه. لهذا سنقدم منهج التحليل المقترح من قبل شارل مورون قبل تحديد المبادئ التي تؤسسه، ثم سنذكر بتعريف بعض من المفاهيم التحليلنفسية التي، في الممارسة، تكشف عن إجرائيتها بالنسبة لدراسة المحكي.

بصمات التاريخ (الصفحة...)

تتم دراسة السياق التاريخي، انطلاقا النقد الاجتماعي عند كلود دوشيه، بحسب الكيفيات الثلاث لتسجيله في الرواية: الصريح (ما يقال ومن هو أنت)، والضمني (التمظهرات الشكلية للاوعي الاجتماعي)، والمنحرف (الإيديولوجية، والخطابات المعمول بها والمؤسسات).

بصمات الأنا

بعد المرحلة العابرة *للسكوبيوغرافية* (التي رأت في العمل الأدبي مادة إكلينيكية تعكس من خلال مضمونها استيهامات المؤلف)، شهد النقد المستوحى من التحليل النفسي تطورا سريعا – تحت تأثير الدراسات الشكلانية – باختياره موضعة تحليلاته داخل النص.

على أنه لا مجال هنا لعرض التاريخ الطويل لهذا التيار النقدي الذي يتعين البحث عن تطوراته الأخيرة (والمثمرة) في الأعمال الحديثة ل جان بيلمان نويل وكذا في التحليل النصي. إنما سنكتفي بعرض واحد من المناهج الأكثر إجرائية بالنسبة لغير العارف بأصول هذا المنهج: *النقد النفسي* ل شارل مورون الذي في إحدى أقل ميزاته غير مؤسس على أخذ البنيات النصية في الحساب.

المنهج

في مؤلفه الأول (*استعارات ملازمة للأسطورة الشخصية . مدخل إلى النقد النفسي*) يعرض مورون لمنهج نقد تحليل نفسي يرفض استبعاد البعد الأدبي للنصوص.

إجراء ذو أربعة أزمنة

في موضوع دراسته الرامية إلى الانصباب على مجموع الأعمال الأدبية بدل نص معين، يقترح مورون إجراء ذا أربعة أزمنة.

- تجلو ممارسة *التراكبات* البنيات المشتركة في نصوص مختلفة لنفس المؤلف.

ـ يسمح توضيح *الوضعيات الدرامية* المتواترة بتطويق الصراع النفسي الأساسي الذي هو أصل العمل الأدبي.

ـ بالوسع *إعادة* تشكيل *الأسطورة الشخصية* للكاتب عبر تجميع هذه الوضعيات. من هنا يُستوضح العمل بواسطة استيهام أصلي مشترك في الحياة والكتابة. ففي حين تنطلق السيكوبيوغرافية من الحياة للوصول إلى الكتابة، ينطلق النقد النفسي من الكتابة للوصول إلى الحياة.

ـ يسمح *التحقق بواسطة الدراسة البيوغرافية* بالإقرار بمجموع التحليل.

مثال: *بنات النار* ل نيرفال

لنطبق هذا المنهج على مجموعة نيرفال القصصية ***بنات النار***. نلاحظ في جل المحكيات العودة إلى نفس الدوافع: الفقدان، الكآبة، الازدواجية، الاحتماء بالماضي وبالمتخيل، تثمين الخلق الجمالي. من ثمة بالوسع تحديد الوضعية الدرامية التقاطعية في جل القصص: حيث الذات، في وسمها بفقدان عزيز تحرم من الحزن عليه، تغرق في حالة كآبة تفضي بها إلى أزمة هوية. وإذ تحتمي بالمتخيل، تحاول أن تسمو بآلامها بفضل النشاط الجمالي. هكذا تتكئ الأسطورة الشخصية عند نيرفال على الإيمان الحقيقي بالفن الذي، في جعله الكاتب أوريفيوسا جديدا، يكون الوحيد القادر على منح معنى للآلام وذلك بتحوله من خلال المسارّة. فكهبوط إلى عالم الأموات في المحكيات الأسطورية، يشكل الجنون والآلام اللذان يتسبب فيهما

هذا الهبوط بداية لـ"ولادة جديد" للذات. يسمح التحقق من خلال الدراسة البيوغرافية بالتأكد من أن حياة نيرفال قد وسِمت فعلا بالفقدان(الموت المبكر لأم لم يعرفها قط ، وفقد الممثلة جيني كولون التي هام بها عشقا). من ذلك يُفهم أن هذا النقص العاطفي قد ولّد إحساسا عميقا بالكآبة وأزمة هوية تشهد عليها أزمات الجنون التي في العديد من المرات اقتضت احتجاز الكاتب داخل مستشفى الأمراض العقلية. فأن تكون الكتابة قد تم التفكير فيها تحت نصائح الدكتور بلانش، كوسيلة لنيرفال من أجل استرداد حواسه، في هذا السياق، فذلك لا يدعو إلى الدهشة.

على أن هذا الإجراء، الواضح على ما يبدو، لا يسهل دائما استخدامه. إذ وفق أي معايير يتعين الاحتفاظ بهذه البنيات، كبنيات جوهرية لتحديد الأسطورة الشخصية مع استبعاد أخرى تعتبر ثانوية؟ على طريقة ف. بير (*مناهج النص*)، بالوسع إبراز عدة مبادئ، متينة وإجرائية، تشكل أسا لإجراء مورون وتبعده عن السقوط في الاعتباط.

المبادئ ـ التكرار

كي يتم الاحتفاظ بعنصر نصي كمكون في الأسطورة الشخصية، يتعين بادئا أن يتكرر في كل أعمال الكاتب. إذ لا يمكن للتكرار الملح لنفس الصورة أو لنفس البنية أن يأتي في الواقع بمحض الصدفة. إن صورة المجنون عند دوستيفسكي، والمخطط السردي الذي يعارض الفرد مع الفريق العسفي عند كافكا متكرران بما فيه الكفاية لجعلنا نعتبرهما إسقاط لاوعي المؤلف.

التفرد

لكي يتم تأويل عنصر نصي كعَرَض لصراع نفسي شخصي، يتعين عليه تقديم ميزة غريبة. حين لا تجري صورة ما أو بنية ما بسهولة، فإنها تمنح معنى. إن "الفتاة الغريبة"، بما هي صورة متكررة في *لي روجون ماكار*، تنم عن المكون الذاتي للمتخيل الزولاوي مادمت غير متوقعة(تعتبر الفتاة بشكل عام رمز البراءة والشفافية).

المنطق

يدعو هذا المبدأ الثالث إلى عدم الاحتفاظ إلا بالعناصر الخاضعة للتنظيم حول تيماتية موحدة، لكونه ضروريا إذا ما رمنا تفادي مواجهة إضافة عناصر متباينة. هكذا، فلتيماتية الاضطهاد والذنب، عند كافكا، علاقة منطقية تسمح بجمعها ضمن أسطورة دالة.

الارتباط

يتعين على هذا المبدا أن يسمح بصحة التحليل وذلك بتحيين العلاقات الموحدة للأسطورة الشخصية وللكاتب وسيرته. من هنا، تظهر تيمة الذنب عند كافكا كتعبير عن عقدة الدونية بالنسبة للصورة الأبوية التي يشهد عليها العديد من الوثائق السيرية.

الممارسة

يهم النقد النفسي عند مورون، كما قلنا، مجموع أعمال مؤلف ما. فما يُقصد توضيحه في الخاتمة(in fine) هو الاستيهام الأساسي الذي تكون به النصوص المختلفة للكاتب، كل نص بطريقته

الخاصة، انعكاسا بعيدا إلى حد ما. على أن ما يجب الاحتفاظ به من هذا الإجراء، من غير أن نسوقه إلى نهايته، هو إمكانية إبراز حضور منطق استيهامي في نص معطى على مستوى المدلول كما على مستوى الدال.

الرواية بوصفها تعبيرا عن اللاوعي

"تكمن طريقتنا في الاشتغال في الملاحظة الواعية للعمليات النفسية غير السوية عند الآخرين كيما يكون بالإمكان تخمين القوانين وتوضيحها. أما المؤلف فيشتغل بطريقة أخرى. يوجه انتباهه على لاوعي نفسه بالذات، ويترصد إمكانياته في التطور، مانحا قواه المضمرة تعبيرا فنيا عوض كبتها بواسطة نقد واع. هكذا، يستخلص من ذاته ومن تجربته الخاصة ما نعلمه من الآخرين: لأي القوانين يتعين على النشاط اللاواعي الخضوع إليها. لكنه ليس بحاجة إلى صياغة هذه القوانين، ولا حتى إلى التعرف عليها بشكل واضح؛ ولأن ذكاءه يتحمله، فإن هذه القوانين مجسدة في إبداعاته."

S. Freud, Délires et rêves dans La Gradiva de W. Jensen, Trad. Fr., Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1992, p.234-244

أمام نص معين، بوسع منهج إجرائي ـ لكنه بالتأكيد أقل دقة من منهج مورون الموصى باستخدامه ـ أن يكمن في الكشف داخل الكتابة عن المبادئ المتحكمة في المنطق المتخيل من جهة، وفي تأويل سلوك الراوي أو الشخصيات عبر النماذج التي يبرزها التحليل النفسي من جهة أخرى.

فيما يتعلق بلغة المتخيل، الإجراءات الأساسية هي:

ـ *التصوير* (عرض الأفكار اللاواعية على شكل صور)،

ـ *التكثيف* (جمع معطيات نفسية مختلفة في تمثل واحد)،

ـ *التحويل* (تركيز النص على مضمون غير مضمونه الحقيقي)

في ما يتعلق بالمضمون، ما سيحينه التحليل هو الطريقة التي يمنح بها اللاوعي نفسه للقراءة. فأن يكون هذا الأخير لاوعيَ المؤلف، أو إسقاط لاوعي القارئ، أو لاوعي كوني أو مجهول، فهذه، حاصل الكلام، مسألة ثانوية لا تهم على نحو مباشر مقاربة مؤسسة على الشعرية.

من بين المفاهيم التحليلية النفسية الإجرائية لتحليل المحكيات، يسعنا الاحتفاظ بتلك التي تهم تطور الذات واندماجها في الكون الاجتماعي. لقد رأينا أن المحكي قد أمكن تحديده ك" مسار حياة" شخصية ما. وإذا، قليلة هي الراويات التي، بطريقة أو بأخرى، لا تروي قصة تكوين ما.

أدخل المحللون النفسانيون الفرويديون واللكانيون، ضمن تحليلهم لنمو الطفل، عدة مفاهيم ليست غير ذات فائدة بالنسبة لتحليل المحكي الروائي.

مبدأ اللذة ومبدأ الواقع

تتميز التجربة المركزية لدى الطفل في الشهور الأولى بأولية مبدأ اللذة. في معجم التحليل النفسي، يتعارض "مبدأ اللذة" (الذي يدفع

الذات إلى البحث عن الإشباع من خلال الطريق الأقصر والأكثر مباشرة) مع "مبدأ الواقع" (الذي يضبط مبدأ اللذة مكيفا البحث عن الإشباع مع الشروط المفروضة من قبل العالم الخارجي). هكذا، يبني الطفل في عمره الأول عالما يتسيد فيه، ويعيش الاستحواذ على عالم خاضع كليا لرغباته يغيره كما يشاء. إنه روبنسن في جزيرته، أو أليس في بلاد العجائب، أو عمالقة رابليه، الذين في رفضهم لكل إكراه، يتبنون شعار كهنة تيليم: "افعل ما يحلو لك".

المرحلة الفموية

إن الدور الجوهري للفم (os, oris باللاتينية) في العمر الأول، حيث يشكل النشاط الغذائي أهم شيء بالنسبة للطفل، إن هذا الدور قد قاد فرويد إلى منحه اسم "المرحلة الفموية". فلذة الطعام في الواقع أثناء هذه الفترة هي ما يحدد علاقة الطفل بالعالم. من هنا تتميز المرحلة الفموية بالاندماج: الطفل يحب قبل كل شيء ما يتغذى به ويرغب في أكل ما يحبه. يوضح هذا التكثيف ذو المعنيين الاثنين لفعل "يحب" قوة التماهي بالأم (يحب الطفل أمه لأنه يحب لبنها). فإذا كان التعلق بالمرحلة الفموية ابتهاجا، فإنه أيضا مقلق: إذ أنه حالة موسومة بالالتباس واللاتميز. هكذا، فصورة الغول خاصية هذه المرحلة. في ملك *الأولن* ينم أبيل تيفوج بوضوح عن الصلة بين الرغبة في الغذاء المتعذر كبحها والحالة النفسية العادية المحيلة على ذات غير مدمجة اجتماعيا، وغير ومقادة إلا بمبدأ اللذة.

صورة الغول والنكوص إلى المرحلة الفموية

"في البدء كان يداهمني بين الوجبات جوع شديد. فعلى حين غرة في محترفي أو في مكتبي، أشعر بفراغ يطحن بطني، وارتعاش يشل يدي وركبتي، ونوبة من العرق تبلل صدغي، وريق ينضح من تحت لساني. كان علي أن آكل على التو ودون مماطلة أي شيء. فقد جعلتني الهجمات الأولى من هذا النوع أسرع إلى الخباز الأقرب الذي ينظر إلى بارتباك وأنا أحشو فمي بفطائر الحلوى والهلاليات. فيما بعد ومع مجيء الشتاء أبصر سلال المحار وقد شكلت بضاعة ترسل رائحة فوقس مبلل على رصيف بائع النبيذ. كان اختراعا يبرره خمر أبيض صاف يرافق المحار تم تعميمه منذ مدة. فتحت دزينتين من المحار البرتغالي رقم 0، قُدمتا إلى بمعية كأس من البويي فويسي. كانت اللذة الشرهة التي غرزت بها أسناني في المخاط الأخضر المزرق المالح واليودي وذي طراوة رذاذ هذه الأجسام الصغيرة التي تسترخي وتفقد شكلها عند الاستحواذ الفموي عليها حالما يتم فصلها عن حجرتها الصدفية، كانت هذه اللذة واحدة من تجليات ميولاتي الغولية. وأدركت أنني أمتثل إلى طموحاتي الغذائية أحسن من أن أقترب أكثر من مثالية الفجاجة المطلقة."

M. Tournier, Le Roi des Aulnes, Paris,
Ed. Gallimard, coll. Folio, 1970, p. 110-111

المرحلة المرآوية

يعي الطفل نفسه بعيشه في عالم متخيل عبر الصور المحيطة به. تقع هذه المرحلة الأولى في سيرورة تمييز الأنا بين الشهر السادس عشر والثامن عشر: مرحلة أسماها لاكان "المرحلة المرآوية"، يدرك خلالها الطفل ذاته تدريجيا كذات مستقلة في ملاحظته لصورته في المرآة. كذلك، وبلعبه على الكلمات، يفسر لاكان أن الأنا، أصلا، وظيفة *متخيلة*، بمعنى أنها مرتبطة بالصورة. فسلوك الطفل يجد نفسه متأثرا بعمق بتجربة المرآة: تتميز علاقته بالعالم بالالتباس بين الواقع والصورة، من جهة، وبإدراكه في صورة الشبيه أو صورته المرآوية لشكل يتوقع فيه وحدة جسدية غائبة موضوعيا، يتماهى بهذه الصورة من جهة أخرى. هذا التماهي يُترجَم بواسطة بعض العنف: وإذ لا يرى في الأطفال الآخرين سوى مضاعفات نفسه، ستكون للطفل الصغير معهم علاقة عنيفة. وسنراه يدخل جسده في أجساد أشباهه بهدف ملء الفراغ الذي يفصله عن صورته، أو أيضا يلهو بقَطع رؤوس الأطفال الآخرين أو يمزقهم أو يبعج بطونهم. هذا الالتباس بين الحقيقي والزائف، الواقع والصورة، نجده في عالم أليس، لكن أيضا في مدينة بليستون كما يصفها بوتور في *استعمال الزمن*. تقدم هذه المدينة المتربولية الحديثة نفسها كعالم نكوصي من الخدع والسرابات، والتي، بما هي كذلك، لا تولد سوى شخصيات شبحية ملتبسة وذات هوية مريبة.

"بدا الأشخاص الذين كنت أصادفهم يسرعون وكأنه لم يتبق سوى لحظات قبل حضر التجول.

أعرف الآن أن الشارع الكبير الذي آخذه على اليسار هو شارع براون؛ أنا، على الخريطة التي اشتريتها لآن بيلي طوال الطريق تلك الليلة، لكن في هذه الدقائق الكالحة، لم أبحث حتى في الزاوية عن حروف الاسم، لأن النقوش التي رغبت في قراءتها كانت "فندق"، "نزل"، سرير مع وجبة الفطور"، هذه النقوش، وأنا أمر كل يوم أمام هذه المنازل، تتفجر شعاعا على زجاج النوافذ، رغم تخفيها في ظل تلك الساعة غير المناسبة.

أعود نحو المكان الذي خلا في غضون ذلك؛ تسكعت في بعض هذه الأزقة المطلة عليها خلفيات العمارات، متوقفا عند كل عشر خطوات كي أضع حقيبتي على الأرض وآخذها باليد الأخرى؛ ثم، ولأن الضباب تحول إلى مطر، قررت أن أصعد ثانية إلى المحطة وأنتظر الصباح.

عند وصولي إلى أعلى العقبة، فاجأني اتساع الواجهة، إذ لم أكن بكل تأكيد قد انتبهت إليها من قبل، لكن هل كان ممكنا أنه قد تعين علي المرور من تحت هذا الرواق؟ وكيف أنني لم ألاحظ هذا البرج؟"

M. Butor, L'Emploi du temps, op.cit., p. 12

إن الغريزة العدوانية تجاه الشبيه من خلال الرغبة في التماهي يتم التعبير عنها على نحو لافت بواسطة المزدوج في الأدب الفانتستيكي. فكما تشهد عليه رواية دوستيفسكي الموسومة بنفس الاسم، يكون المزدوج دائما مزدوج المعنى: إيجابي من حيث كونه يدعو إلى التماهي(يكون الشبيه دائما مطمئِن) وسلبي باعتباره يتسبب في العدوان(المزدوج هو هذا الجزء من الذات المنفلت).

إذا كانت المرحلة المرآوية تسمح للطفل باجتياز المرحلة الأولى، فإنها لاتزال غير منفتحة على الأخذ في الحسبان المرحلة الاخرى والقوانين التي تفرضها الحياة الاجتماعية. لهذا، يتعين انتظار الأزمة الأوديبية كيما تدمج الذات هذه الضرورة المضاعفة. فقبل ذلك، يتوجب على الذات أن تعبر مرحلة سابقة تتميز بسلسلة من الأسئلة تهم أصولها. إن هذه الفترة حيث العلاقة بالأم لم تعد حصرية، وحيث الطفل يدرك وجوب تدبر أمره بنفسه وقبول الحياة الحقيقية، إن هذه الفترة مميزة منطقيا بالتمزق والقلق.

الإستيهامات الأصلية

يدور المصدر الأساسي للقلق، في المرحلة ما قبل الأوديبية، حول لغز الولادة. هذا القلق هو ما تعلن عنه "الإستيهامات الأصلية"(حياة واقعة داخل الرحم، المشهد الأصلي، الخصاء، الإغواء)، والتي هي، بحسب فرويد، مشتركة عند كل الأطفال. عبرهذه السيناريوهات النموذجية، قد تسعى "كل طفل رجال" للإجابة عن الألغاز الأساسية لوجوده. يرتبط مجموع هذه الإستيهامات

الطفولية في الواقع بالأصول: إذ تدعي بكونها تنقل تمثلا و"حلا" إلى ما يُعرض بالنسبة للطفل كلغز أساسي. في "المشهد الأصلي" أصل الذات هو ما يظهر مصورا؛ وفي استيهامات الإغواء هو أصل، انبثاق، الجنسانية، وفي استيهامات الخصاء هو أصل اختلاف الجنسين.

إن غموض الأصول هذا والأسئلة التي يطرحها، توضحان أهمية ليبيدو المعرفة عند العديد من أبطال الروايات. فخلف هذا الفضول، ثمة رغبة في اكتشاف غموض الولادة. ذلك أن المشكل بالنسبة للطفل، في رغبته لاكتشاف سر أصوله، يكمن في كونه يخاف مما سيكتشفه. كما أن بحثه مميز دائما بتصور ساذج. فقلق الفضول ما قبل الأوديبي مرتبط قبل كل شيء بالخوف من العقاب. إذ للطفل قناعة بأنه في سعيه لمعرفة من أين أتى يخرق الممنوع. هذا المخطط الحاضر في الأساطير(حواء في مسعاها لاكتشاف سر شجرة المعرفة، وفوست المستعد للهلاك الأبدي من اجل النفاذ إلى المعرفة)، وفي الخرافات(زوجة ذي اللحية الزرقاء في فتحها بذعر الغرفة المحرمة)، إن هذا المخطط يوجد في الروايات. سيكتشف سيروس سميت وتابعوه الجزيرة الغامضة بهدف كشف السر، ويسعى جوزيف ك، والخوف يتملكه، إلى اكتشاف أسباب اعتقاله.

الأزمة الأوديبية

تطابق الأزمة الأوديبية(التي تحدث بين السنتين الثالثة والخامسة) "المرحلة التناسلية": الطفل بوعيه للاختلاف بين الجنسين، يرى من الآن فصاعدا الآخر كشخص مختلف ومكمل. بوسع التجربة الأوديبية أن تصاغ هكذا: إن الرغبة في القريب ذي الجنس المقابل معارَضة من

خلال وجود القريب ذي الجنس المماثل. وعبر الأزمة الأوديبية يدرك الطفل، إذن، أن على الرغبة أن تتحالف مع القانون(المرحلة الأساسية في أخذ الآخر في الحسبان، وبالتالي في التنشئة الاجتماعية للذات). فالأب في ظهوره في صورة الممنوع والنموذج، يكون من ثمة دوره في التأهيل لمبدأ الواقع. ولن يدرك الطفل أنه يعيش في عالم تحكمه قواعد عليه أخذها في الاعتبار عند سعيه للإشباع، إلا بعد أن يدمج هذا المبدأ. في عدد من الروايات، يظهر الصراع مع الصورة الأبوية كشرط لازم لبناء هوية البطل ولاندماجه الاجتماعي. فأن يتعلق الأمر بدارغاتون في مقاومته لرشيليوه أو بإيتيان في تحديه للنظام الاجتماعي، فذلك أن معارضة السلطة هي المرحلة الضرورية لتحرر الذات.

المتخيل الرمزي

تكمن أهمية الأزمة الأوديبية في كونها تقدم نفسها بالنسبة للطفل كتأهيل للرمزي. لنذكر بأن الرمزي(عالم الثقافة والحضارة) يتعارض مع المتخيل. ففي حين يرتبط المتخيل بالرغبة وبالأم والصورة، يرتبط الرمزي بالقانون والأب واللغة. في *استعمال الزمن*، لن يعي ربفل بحق ما يحدث له ويبني نفسه كذات إلا عندما يهجر المتاحف من أجل كتابة يومياته الخاصة، بمعنى أخر، عندما ينتقل من الصور إلى الكلمات. عكس ذلك، كل الذين، في عجزهم عن التخلي عن المتخيل، ولا يعيشون إلا عبر الصورة شكلوها عن أنفسهم، يلزمون بهوية إشكالية وعائمة. تلك هي حالة كلابيك في *قدر الإنسان*، أو العديد من شخصيات دوراس حيث الكائن لن يرتبط إلا بضمير(هو"، "هي) مجهول على نحو خطر.

بصمات التاريخ

بنفس الطريقة التي تشكل بها النقد النفسي ضد على تبسيطات النزعة البيوغرافية، جاء النقد الاجتماعي كرد فعل على "نظرية الانعكاس". إن العمل الأدبي لا يمكن اختزاله إلى مرآة تعكس الواقع. فباريس *الأب غوريو* ليست صورة صادقة لباريس عهد الإصلاح. إذ بين العمل الأدبي والكاتب ثمة عمل الكاتب. ولقد كان لوسيان غولدمان(*من أجل سوسيولوجيا للرواية*) واحدا من السباقين لتوضيح ذلك: إن علاقة النص بالواقع، بعيدا عن كونها مباشرة، تمر من خلال *الوساطات*. حيث بصمة التاريخ تجلو نفسها في الدال كما في المدلول. ثمة إذن تناظر بين بنيات النص وبنيات ذهن الفئة الاجتماعية المنتمي إليها المؤلف. هذه "النزعة السوسيولوجية التكوينية" مرحلة أساسية في إعادة التركيز النصي لتحليل سيتم إنجازه بحق مع أعمال كلود دوشيه(انظر المقال الافتتاحي، "من أجل نقد اجتماعي). بإدماجه لمكتسبات البنيوية، ينطلق دوشيه من مبدأ أنه في قلب النص، يتعين اكتشاف خارج ـ النص. ذلك أن موضوع البحث يلبث في اللغة إذا ما تعلق الأمر بتحليل "المكانة الاجتماعية في النص وليس المكانة الاجتماعية للنص". لهذا فالنقد الاجتماعي، الذي، مثل باقي التيارات النظرية، لم يتوقف عن تنقية مناهجه، مؤسس إذن على انتباه أقصى مضطلع بالشكل وبالتفاصيل.

على نحو ملموس، كيف نعمل من أجل إدراك تسجيل التاريخ في محكي ما؟ نستخرج أولا عددا من التطابقات بين "مجتمع الرواية" (بمعنى المجتمع الموصوف في الرواية) والمجتمع المشارك فيه المؤلف. فلئن كان البعد الاجتماعي للعمل الأدبي عادة لاوعيا، بل

وخفيا، فسيكون تحليل الضمني أساسيا. يجدر أيضا تحييين التناوبات المستعملة. وسيكون بوسعنا من ثمة الاحتفاظ بالحقول الثلاثة التالية: *الصريح*، *والضمني*، *والمائل*.

الصريح

بالوسع تحليل الصريح في الرواية على مستويين: ما هو مقول، ومن هو أنت.

المقول

يتعين على النقد الاجتماعي في تحليله للعلاقات بين النص والتاريخ أن يهتم بادئا بالإحالات الدقيقة المتناثرة في الرواية. فقبل فحص ما يكون ببساطة إيحائيا أو موحا به، يتعين الأخذ في الاعتبار ما هو مقول بصراحة. في هذه المرحلة الأولى، سنتقيد بالعالم المختزل كما يقدمه المتخيل(تقوم الرواية بإخراج الأفراد الذين يتصرفون بطريقة معينة في فضاء وزمان معينين) كما بحضور هذا التفصيل أو ذاك ذي الدلالة الخاصة.

ـ فيما يتعلق بمجتمع *النص*، يتوجب على التحليل أن يتساءل عن الأشياء التي تؤثثه والأعراف التي تحكمه. ما الذي نجده في الواقع؟ ما هو رهان إعادة الصياغة ـ التشويه هذه؟ سنضفي ميزة خاصة على دراسة الشخصيات بمساءلتنا بشكل خاص للترابطات بين الأدوار العاملية والأدوار التيماتية، خصوصا عندما تكون هذه الأخيرة محددة اجتماعيا(انظر الفصل الثالث). سنهتم، مثلا، بصورة القس والشرطي كما تبرز في *البؤساء* أو بالآراء السياسية لجوليان سوريل، بما هو "أحد العامة".

صورة القس في البؤساء : مغر ميراي

"كان حليما إزاء النساء والفقراء الذين يثقل كاهلهم المجتمع البشري. كان يقول: ـ إن خطايا النساء، والأطفال، والخدم، والضعفاء، والمعوزين، والجهلة هي خطيئة الأزواج، والآباء، والأسياد، والأقوياء، والأثرياء، والعلماء.

وكان أيضا يقول: ـ علموا الذين يجلهون الأشياء بقدر ما تستطيعون؛ المجتمع مذنب لكونه لا يمنح التعليم مجانا، ولأنه يعكس الظلام الذي ينتجه. إن النفس مليئة بظلام فيه تقترف الخطيئة. وليس المذنب من يقترف الإثم، وإنما المذنب من يصنع الظلام.

كما نرى، كانت له طريقة غريبة، ويعود إليه الأمر في الحكم على الأشياء. أشك في كونه قد تعلم ذلك من الإنجيل."

V. Hugo, Les Misérables, Paris,
Garnier-Flammarion, 1967, tome I, p.38

ـ في ما يتعلق بالتفاصيل، يتعين الأخذ في الاعتبار تلك التي تكون قيمتها واضحة. في *الثوار الملكيون*، لماذا هي أحذية جيش حكومة المديرين سيئة؟ وماذا يعني في *أوهام ضائعة* أن يتخلى دافيد سيشار عن طموحاته الشعرية من أجل استعادة مطبعة الوالدين؟ لماذا يوضح راوي *الأحمر والأسود* بأن م. دو رينال تمتلك ثروتها من مصنع المسامير؟ الإجابة عن هذا النوع من الأسئلة هو ما يسمح بإعادة تشكيل إرساء الرواية ضمن سياق تاريخي.

الأنت

تجلو علاقة الرواية بالتاريخ نفسها أيضا من خلال محوها وصمتها. لماذا تغيب ثورة 1830 في *البؤساء*؟ لماذا في رسائل أوبيرمان المكتوبة في عهد الثورة الفرنسية يكون الواقع السياسي مموها؟ إنه قبل كل شيء من خلال ما يرد فيها أو لا يرد(وكان عليه بشكل خاص أن يكون) يشهد النص على التحديد التاريخي.

يسمح إذن هذا المستوى الأول من التحليل – المركز على أخذ الصريح في الاعتبار ـ بتحيين التراتبيات والحكم على القيم. بحيث نرى ما يتم التأشير عليه وما يتم تفاديه وما يكون أمام المشهد ويُلقى به على المستوى الثاني.

صدى التاريخ في *أوبرمان*

"من الذي كان بمقدوره تشويه طبيعة الإنسان؟ تساءل سيناكور في ***العصور الأولى****. غالبا ما لوحظ عنده غياب الانشغالات الاجتماعية؛ ولعل المرء يندهش، عند هذا المهاجر القسري، من أن تكون حصة من الأحداث الثورية قد مرت في صمت، رغم أنها كلية الوجود، ليس، كما نعني، كنزوع طبيعي متخيل يدفعه إلى الوصف، وإنما يتضمن هذا الأخير نقل تجربة اجتماعية إلى مجال لا يتعين أن تحدث فيه. فأوبرمان الذي ينقدف شخصيا في لوحته، يعكس بحصر المعنى المنظر السياسي ويمسخه إلى أحداث مرئية ـ بحيث إنه في وسط الاضطرابات الرهيبة، وفي الصور المذهلة، وفي القصف المدرار، يرتد هباء الأحداث التي لو أنه لم يصفها. ما هو السبب الذي جعله*

يفكر في أن "الغرور الاجتماعي هو أن يظهر المرء سعيدا" ، ومتى أمام منظر نمو الأشياء يحصنه سلوكه ، ويقوده إلى رسم عكس ما يرى؟ ربما كانت الرهبة حتمية ، وربما قد هيأت العالم كي يتحول بحسب صيغته الفضولية إلى إسبات الحساسية. فالبدائي، لكونه فاسدا ، لم يعد متأملا ، وسيناكور ، في ملاحظته انطلاقا من حكومة القناصل ، ما الاستبداد الجديد الناشئ في الثورة الفرنسية ، لم يفتأ بهذا المعنى إلا أن يشعر به بحميمية أشد. ألم يعترف قائلا :" وددت لو أكون عبدا كي أصبح حرا"(الرسالة XLIII)؟ يتضح في هذا الافتراض أن السلسلة الشائنة التي يرجها كي لا يلتذ إلا بنفسه في حضن الطبيعة ، تسقط ثانية بكل ثقلها حالما يبتعد عن غليان العاصمة ، ملقية به في نفور كلي وغامض قبل كل شيء. وعما قريب ، يتحول الإحساس البسيط بالرؤية إلى ترقب مؤلم: ألا تظهر الجبال زلازل قديمة حيث كنا غائبين؛ ألم تبلبل خفية الإدراك الذي نكونه عن دوام مستحيل بعد الآن؟"

J.- M. Monnoyer, préface à l'édition
Folio de Obermann, Paris, Ed. Gallimard, 1984, p. 37-38

الضمني

تكون علاقة النص بالتاريخ، برغم ذلك، غير مباشرة بشكل أكبر وموحى بها. ومنطقيا أن يسهم الروائي بدون علم منه في اللاوعي الاجتماعي.

البنيات الذهنية للنص

"ليست البنيات المقولاتية المتحكمة في الوعي الجمعي والمنقولة في الكون المتخيل الذي يبدعه الفنان واعية ولا لاواعية بالمعنى الفرويدي للكلمة التي تفترض كبتا، وإنما السيرورات اللاواعية من نفس النموذج من خلال بعض الجوانب مثل تلك التي تحكم اشتغال البنيات العضلية أو العصبية، وتحدد الخاصية المعينة لحركاتنا وإيماءاتنا بدون أن تكون لا واعية ولا مكبوتة.

"ولهذا لماذا، في جل الحالات، تكون إضاءة هذه البنيات، و، بشكل ضمني، إدراك العمل الأدبي متعذرة ليس عند الدراسة الأدبية المحايثة ولا عند الدراسة المتجهة نحو المقاصد الواعية للكاتب أو نحو علم نفس الأعماق، وإنما ببساطة عند البحث عن النموذج البنيوي أو السيميولوجي".

L. Goldman, Structures mentales et création culturelle, Paris, Anthropos, 1971, p, 28

وإذا، فأخذ الضمني في رواية ما في الاعتبار لهو أحد السبل الأكثر خصوبة من أجل تحيين علاقته بالاجتماعي. تبرز هذه الأخيرة بشكل غير مباشر في:

- التناقضات النصية
- الوضعيات "غير العادية"
- التعارضات الشكلية
- إجراءات القصة المروية (قصة صغيرة بنيتها متماثلة مع التاريخ الكبير).

على أن هذه الظاهرات الداخلية للنص غير قابلة للتفسير إلا من خلال الإحالة الضمنية على نص ثقافي متداخل.

التناقضات النصية

كما نعرف، قوية في معانيها التناقضاتُ بين المشروع الروائي البلزاكي، المشايع للملكية، واللوحة التي يرسمها عن مجتمع النظام القديم في *الكوميديا الإنسانية*. فالتغيير، عندما يكون صارخا، يوضح صدعا ذا نوع إيديولوجي.

حفلة الرقص بسان ـ جيمس في الثوار الملكيون

"بدا وضع هؤلاء النسوة اللائي ذكرت زينتهن بموضات البلاط المنفي، واللائي تجملن بالمساحيق أو جعدن شعرهن، بدا سخيفا حالما يقارن بزي أنيق، وباهظ، وصارم مثل الموضة التي أجازته الآنسة دوفيرنوي، والذي تم منعه علنا، رغم رغبة النساء فيه خفية. غير أن الرجال لم يضجروا من الإعجاب بجمال الشعر الطبيعي، وجزئيات إحكام تمثلت أناقتها في تلك التناسبات التي كشف عنها."

Balzac, Les Chouans, op. cit., p. 309

الوضعيات "غير العادية"

تبدو أيضا مكانة الانحراف والهامشية كاشفة. وهنا، كما يشرح بيير باربري، يقال شيء ما عن المعيار المعمول به والإيديولوجيا المهيمنة. يتعين على صورة الهامشي أن تُحلّل ضمن خطابها، وفي كينونتها وفعلها. فالخطابات الزائفة، والكائنات غير المنتظرة، والسلوكات الغريبة هي عموما متجهات ذات امتياز لكلام النص عن التاريخ والقيم. فالمجتمع الذي يَعتبر "أبلها" كقديس مثل الأمير

مشكين، ألا يتعين عليه أن يسائل نفسه؟ ماذا تعني المكانة البطولية للعملاق المختطف الأطفال في *ملك الأولين*؟ لماذا يتحدث شارل بوفاري قليلا وبشكل سيء؟

التعارضات الشكلية

يسمح سؤال التعارضات الشكلية بإعادة دمج تحليل الشكل في الدراسة السوسيولوجية، و، بقيامه بذلك، بعدم استبعاد البعد الجمالي للنص. إذ أن رفض الوهم السيكولوجي، وحذف الترقيم، والتخلي عن النعوت أو هدم الحبكة التقليدية لهو معارضة معيار لم يكن وحده جماليا البتة. عندما اقترحت مجموعة تيل كيل في سنوات السبعينيات إضعاف الوظيفة التمثيلية للمحكي، فلكي تبطل الفكرة التي تنقلها هذه الوظيفة في عالم متماسك ومنظم(رؤية إيديولوجية تسهم في الاستلاب الاجتماعي).

رفض المحاكاة : ممارسة تدميرية

"[...] باتهامنا للتعبيرية الذاتية أو المدعوة موضوعية، نكون قد لامسنا المراكز العصبية للاوعي الاجتماعي الذي نعيش فيه، وبالإجمال، توزيع الملكية الرمزية. ففي ما يتعلق ب "الأدب"، إن ما نقترحه يروم أن يكون مدمرا مثل النقد الذي صاغه ماركس في الاقتصاد الكلاسيكي."

Ph. Sollers, « Ecriture et révolution », in Tel quel - -

Théorie d'ensemble, Paris, Ed. du Seuil, coll. Points, 1968, p. 70

إجراءات القصة المروية

تمر علاقة الرواية بالواقع من خلال العلاقات المعقدة الذي يغذيها *التاريخ*(السيرورة التاريخية) و*القصة*(المحكي الروائي). هذه الأخيرة عادة ما تمنح نفسها مثل الخطاب شبه الرسمي الذي يأتي لإعادة النظر في الخطاب الرسمي أو يكمله. فالرواية البلزاكية تنقي وتعقد الخطاب التاريخي حول عهد الإصلاح؛ والرواية الزولاوية(مع أنها تعالج الإمبراطورية الثانية)، وبطريقتها، تساهم في خطاب تاريخي عن الجمهورية الثالثة.

في ما يخص التلفظ (نقطة عبور "الأثر ـ القيمة" ذات امتياز) والبعد التناصي(الذي، عادة، يقوم بإسماع صراع الأصوات)، فيمكن العودة إلى الفصل السابق.

المائل

لئن كان بوسع التاريخ أن يسم الرواية بطريقة صريحة أو ضمنية، فلأنه يتميز وبشكل خاص بطريقة مائلة. إذ عبر سلسلة من الوساطات ينحرف الاجتماعي في النص، بحيث تمر علاقة الرواية بالتاريخ من خلال تناوبات ذات طبيعة مختلفة مستمدة من الإيديولوجيا، ومن الخطابات المعمول بها، والمؤسسات.

الإيديولوجيا

لنذكر بأن الإيديولوجيا محددة كتمثل متخيل لواقع تحدده شروط وجود معينة. ومن المنطقي أن يكون التخييل الروائي، باعتباره نتاجا متخيلا، متأثراً بها.

""لا يتمثل" "الناس" شروط وجودهم وعالمهم الحقيقيين في الإيديولوجيا، وإنما قبل كل شيء علاقتهم بشروط وجودهم هي التي تتمثل فيها. هذه العلاقة هي مركز كل تمثل إيديولوجي، وبالتالي متخيل العالم الحقيقي. وإنه لفي داخل هذه العلاقة تكون هذه القضية "مضمنة"، بما هي قضية يتعين عليها أن تسوغ التشويه المتخيل للتمثل الإيديولوجي عن العالم الحقيقي، أو بالأحرى لكي نجعل لغة القضية معلقة، يتعين أن نتقدم بفرضية أن طبيعة متخيل هذه العلاقة هي ما يدعم كل هذا التشويه المتخيل الذي بوسعنا ملاحظته(إذا لم نكن نعيش في حقبتها) في كل إيديولوجيا.

L. Althusser, Positions, Paris, Ed. sociales, 1967, p. 103-104

يتهيأ العمل الأدبي على أساس وبارتهان إلى قولبات حقبة وفريق اجتماعي ما (كي يتم إثباتها أو إنكارها). ف *نانا* لا تُفهم إلا في علاقة بكليشيه الجليسة ذات القلب الكبير، ولا تمنح *غيرة* ل روب ـ غرييه معنى إلا بارتباط مع خطاب الحقبة عن الكولونيالية.

الخطابات المعمول بها

توجد الخطابات المعمول بها حتما في المحكي الروائي. فسيرا على نهج بيير زيما، بالوسع التساؤل عن العلاقات التي يقيمها نص أدبي ما مع "لهجة جماعة" في حقبة ما. كيف يقتات منها ويقوم بإخراجها؟ هل يكفلها أو لكي يفقدها متانتها؟ قد نتساءل إذن عن الطريقة التي يدمج بها حديث "عامل" في

" هناك عن بعيد، كان البحر، لكن لم يكن لدي أي شيء لأتخيل البحر الآن. كان على أن أقوم بأشياء أخرى، وقد حاولت جاهدا أن أضيع إلى الأبد أمام حياتي، لكنني أجدها ببساطة في كل مكان. وأعود إلى نفسي. انتهت جرجرتي. بالنسبة للآخرين !... كان العالم منقفلا ! بعد أن نصل نحن !... كما في العيد !... أن يحزن المرء فهذا ليس كل شيء، فقد وجبت محاولة إعادة الموسيقى، والبحث عن الحزن أكثر... لكن بالنسبة الآخرين... ! فالشباب هو المطلوب ثانية هكذا دون الإحساس... بالإزعاج... ! بادئا، لكي أتحمل أكثر، لم أكن مستعدا البتة... ! وبرغم ذلك، لم أكن أبعد من روبنسن في الحياة !... لم أنجح نهائيا. ولم أكتسب فكرة واحدة صحيحة مثل التي اكتسبها كيما يدبر أمره. فكرة كبيرة بحجم رأسي، وبحجم كل الخوف بداخلي، فكرة جميلة وعظيمة، فكرة ملائمة للموت..."

L. F. Céline, Voyage au bout de la nuit, Paris,
Ed. Gallimard, coll. Folio, p. 626-627

نص أدبي لزولا أو عن رهانات ووظائف خطاب ما مألوف، بله بلغة عامية، عند سيلين.

المؤسسات

من المثمر دائما استنباط ثقل النموذج المؤسساتي على كتابة رواية ما. فخلف الأسلوب الفردي، من السهل عموما تعيين عدد معين من السمات الشكلية التي تظهر انتماءها إلى كتابة يعود تاريخها إلى مدرسة ما. وإنه من خلال هذه الجهة يكون بوسع المجتمع أن

يؤثر في تماسك الأعمال الأدبية. هكذا، فرضت الرومانسية الاستعارة كرواية جديدة تحرّم الوهم.

تركيب

يهدف النقد النفسي عند شارل مورون إلى توضيح الاستيهام الأساسي حيث النصوص المختلفة لكاتب ما قد تكون، كل واحد بطريقته الخاصة، انعكاسا بعيدا إلى حد ما. لكن ما يسعنا الاحتفاظ به من هذا الإجراء هو إمكانية استخراج من نص معطى، على مستوى الدال مثلما على مستوى المدلول، حضور منطق استيهامي. وبوسع منهج إجرائي أن يكمن في اكتشاف داخل الكتابة المبادئ المتحكمة في لغة التخييل من جهة، وفي تأويل سلوك الراوي أو الشخصيات عبر نماذج يستنبطها التحليل النفسي من جهة أخرى. يتمظهر البعد السوسيوتاريخي لمحكي ما من خلال الإحالات الدقيقة على مجتمع الكاتب كما من خلال محوه وصمته. أيضا وبدون علم منه، يسهم الراوئي في اللاوعي الاجتماعي: إذ أن بعض الظواهر الداخلية في النص لا تكون قابلة للتفسير إلا بواسطة الإحالة الضمنية على النص الثقافي المتداخل. وأخيرا، تمر علاقة الراوية بالتاريخ من خلال إبدالات ذات طبيعة مختلفة مستمدة من الإيديولوجيا، والخطابات المعمول بها، والمؤسسات.

لمزيد من المعرفة

J. BELLEMIN-NOEL, Psychanalyse et Littérature, PUF, Que sais-je ?, 1978.	كتيب توليفي ممتاز عن الالتجاء إلى التحليل النفسي في الدراسات الأدبية.
Ch. MAURON, Des métaphores Obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, Corti, 1962	نص مؤسس يقدم إجراء ومنهجا ورهانات النقد النفسي.
Cl. DUCHET, «Pour une Sociocritique», in littérature, I, 1971.	مقال برنامجي يقترح تجديد المقاربة السوسيولوجية للنصوص، مركزا دراسته على البنيات الشكلية.

(6)

القارئ في الرواية

لا يتعارض أخذ القارئ في الحسبان في التحليل مع المقاربة الشعرية. فإذا ما انطلقنا من مبدأ أن القارئ هو قبل كل شيء دور مدرج في المحكي، بما هو مكانة مقترحة للمرسل إليه بالوسع توصيفها بالاستناد فقط على بنيات النص، فسنظل في إطار الدراسة الشكلية. إن مفهوم "المروي له" (صورة القارئ كما يتمثلها النص) هو، أصلا، قضية علماء الشعرية. وهذا القارئ المدرج هو من يجدر فحصه بداية: بأي طريقة تتصور الرواية المرسل إليه؟ وبواسطة أي الاستراتيجيات تدخله في لعبتها؟ في المرحلة الثانية سنتساءل عن الكيفية التي يقوم بها القارئ الفعلي بردة الفعل على هذا الدور المقترح له. سنحاول، انطلاقا من أعمال أمبرتو إيكو، إقامة رابط بين مقاربة سوسيولوجية مؤسسة على جزئية النص ودراسة ذات استلهام أكثر "تداولية" تهم ردود أفعال القارئ.

قارئ الرواية (الصفحة...)

كل نص يسلم بصورة قارئٍ ويدبر من أجله سلسلة من الاستراتيجيات ـ محلية وشاملة ـ مخصصة لتوجيه علاقته بالتخييل.

رواية القارئ (الصفحة...)

تشكل قراءة نص ما انجازا يحققه القارئ الحقيقي، مستندا في ذلك على قدرته. تنتج عن هذا سلسلة من الآثار التي تجعل من القراءة تجربة مستقلة بالكامل.

قارئ الرواية

إن قارئ الرواية قارئ متخيل تبنيه الرواية، فهو الصورة التي يكونها المؤلف في ذهنه لما كان بصدد إعداد محكيه. وتحديدها هو تحيين الاستراتيجيات، محلية وشاملة، يدبرها النص من أجل المرسل إليهم.

القارئ الضمني

سعى جيرالد برنس في "مدخل إلى دراسة المروي له" إلى جدولة خصائص القارئ المدرج، موضحا كيف يبني المروي له نفسه عبر تعديلات يخضعها المحكي إلى مجموع "السمات القاعدية" التي تشكل المروي له" الدرجة الصفر" (وضعية لا تزال ملتبسة، ومتضمنة بواقع أن كل محكي يتوجه إلى شخص ما).

المروي له "الدرجة الصفر"

في غياب كل تدقيق للنص، يتحدد المروي له بواسطة سلسلة من السمات الإيجابية والسلبية. من جانب القدرات، سنحتفظ ب:

ـ امتلاك ناصية اللغة ولغات الراوي(يفترض كل محكي لدى قارئه فهم الشيفرة المستعملة)؛

ـ تنوع الملكات الفكرية (ذكرى عن تجربة، معرفة نحوِ المحكي، القدرة على استخراج الافتراضات والنتائج) التي بدونها لا تكون القراءة ممكنة.

ومن جهة السمات السلبية، تكون حدود المروي له "الدرجة الصفر" كالتالي:

ـ عدم قدرة تجاوز القراءة الخطية؛

ـ غياب الهوية السيكولوجية أو الاجتماعية؛

ـ نقص التجربة والحس السليم؛

وبتعديل سمة أو عدة سمات، بوسع الرواية تشييد مرويها الخاص.

المروي له النوعي

لإعادة تشكيل صورة معينة عن المروي له ضمن نص معطى، يقترح جيرالد برنس الاحتفاظ بالعناصر التالية:

ـ التوجهات المباشرة للقارئ (ملفوظات من نوع "الصديق القارئ"، "أنتم الذين تقرؤونني"، "الجمهور العزيز"، الخ...)

ـ تدقيقات النص على الخصائص السوسيوثقافية للمرسل إليه؛

ـ الإحالات، بدون أي تدقيق، على ضمير المخاطَب؛

ـ الإشهادات الضمنية للقارئ عبر استدعاء حقائق عامة أو أحاسيس سائدة يفترض منه المشاركة فيها؛

ـ الأسئلة أو الأسئلة الزائفة الموضوعة المنسوبة إلى المروي له؛

ـ النوافي(في تقديمها كتفنيد لكل ما يفترض من المروي له أن يفكر فيه، ترسم بشكل غير مباشر رؤيته للأشياء)؛

ـ أسماء الإشارة، التي في إحالتها على نص آخر أو على عنصر خارج نصي يفترض أن يعرفهما المتلقي، تخبرنا عن الحمولة الثقافية وحقل معرفته؛

ـ المقارنات والتناظرات(في تحديدها لواقع بالنسبة لواقع آخر أكثر مألوفية، تضيء على نحو مائل كون القارئ)،

ـ "التبريرات المفرطة"(تدقيقات الراوي في محكيه) والتي تشير بالفراغات إلى انتظارات المروي له الذي لا تجري أمام عينيه بعض ممارسات الكتابة بسهولة ما دامت أنها تدعو إلى تفسير.

نجد مثالا عن *التوجهات المباشرة إلى القارئ* في هذا المقطع من *جاك القدري*:

"إنك ترى أيها القارئ أنني في الطريق الصحيح، والأمر يتوقف علي وحدي في جعلك لا تنتظر سنة أو سنتين أو ثلاث سنوات محكي غراميات جاك."

D. Diderot, Jacques le fataliste et son maître, 1796

أو أيضا في هذا المقطع الشهير في *الأحمر والاسود*:

"إيه، ياسيدي، الرواية مرآة تتجول في طريق واسعة. تارة تعكس أمام أعيننا زرقة السماوات، وتارة وحل مستنقعات الطريق. والإنسان الذي يحمل المرآة في ظهريته سيتهم من طرفكم بكونه غير أخلاقي !

فمرآته تعرض الوحل، وأنتم تتهمون المرآة ! اتهموا بالأحرى الطريق الطويلة حيث يكون العمل السيئ، وأكثر من ذلك مفتش الطرق الذي يترك الماء يتأسن، والمستنقع يتشكل."

Stendhal, Le rouge et le noir, 1830

في ما يتعلق *بتدقيقات النص على خصائص المرسل إليه السوسيوثقافية*، فليس من عدم اللامبالاة أن تتوجه ماريان إلى ضابط فرنسي وسيم في *الرسائل البرتغالية*، وفليكس دو فاندنيس إلى الدوقة ناتالي دو مانيرفيل في *الليلك في الوادي*، أو دي غريوه إلى م. رونونكور "النبيل" في *مانو ليسكو*.

بوسع *استدعاء المرسل إليه بواسطة الضمائر* أن يكون بضمير المخاطَب أو بضمير الغائب. في *البؤساء*، يقدم الراوي توصيف معركة واترلو كالتالي: "ليس على الراغبين في التخيل بوضوح معركة واترلو إلا أن ينبطحوا أرضا بالتفكير في أ كبيرة". بعد ذلك، يحدد المعرفة التي يفترضها عند قارئه: "الكل يعرف المرحلة الأولى في هذه المعركة".

نجد *استحضار الحقائق العامة التي يفترض من القارئ المشاركة فيها*، في المقطع التالي بصيغة الحاضر الحكمي:

"ليس للتأمل البشري من حدود البتة. ففي مجازفاته ومخاطره، يحلل ويحفر انبهاره".

V. Hugo, Les Misérables, 1862

يُقدِّم المثال على *السؤال ـ الزائف المنسوب إلى المروي له* في هذا المقطع، حيث الراوي قد استحضر "الإفراط في العشق" عند مغر ميراي:

"ماذا كان هذا الإفراط في العشق؟ لقد كان عطفا صافيا يتجاوز كل الناس، كما أشرنا إلى ذلك من قبل وفي حينه، ويمتد حتى إلى الأشياء".

Ibid..

يستعمل الراوي النوافي في صورة مغر ميراي بهدف تفنيد كل ما يحمل القارئ على التفكير منطقيا بعد تأكيد النص على الخاصية الاستثنائية للأسقف.

"لم يحاول قط أن يجعل لحلة قداسه طيات معطف النخبة؛ ولم يلق بأي شعاع مستقبلي على ترنح ظلمات الأحداث، وما سعى قط إلى تكثيف بصيص الأشياء في شعلة. لم يكن له شيء من الأنبياء ولا من السحرة المحترفين. فقد كانت هذه الروح عاشقة، وهذا كل ما في الأمر".

Ibid..

ضمير يخبر عن حقل معرفة المروي له، نجده في هذا المقطع حيث جان فالجون (الملقب م. مادلين) يكتشف وجود كوزيت:

"كان هناك طفل يلعب في الساحة: ابن البوابة أو ابن عاملة ما. هنا إحدى الصدف التي يوجد فيها دائما من يبدو أنه يشكل جزء من إخراج غامض لأحداث محزنة".

Ibid.

يفترض *التناظر* التالي قارئا أقل مألوفية بتعقيدات الحياة الباطنية منها بالعالم البحري.

"لا يُمنع التفكير في العودة إلى فكرة أكثر من عودة البحر إلى الساحل. بالنسبة إلى البحار، يسمى ذلك المد والجزر. وبالنسبة للمتهم، يسمى ذلك تأنيب الضمير. إن الرب يرفع الروح كما المحيط".

Ibid.

أخيرا، نجد *"التعليل المفرط"* في استهلال هذه الرواية حيث الراوي، في تبريره للنكوص، يوضح بكونه على وعي تام بأن ممارسة الكتابة هذه غير مطابقة لانتظارات قارئه المشروعة:

"ولو أن هذا التفصيل لا يلامس بأي شكل من الأشكال عمق ما يتعين علينا روايته، لربما لن يعدم أي فائدة، فلن يكون إلا من أجل الدقة في كل شيء، ويشير هنا إلى صخب وأحاديث شاعت منسوبة إليه في اللحظة التي وصل فيها إلى الأسقفية".

Ibid.

تسمح كل هذه العناصر بإبراز القارئ الذي تفترضه الرواية. ولذلك يشكل المروي له دورا في المحكي بالطريقة التي يشكل فيها الراوي دورا. والمقصود *الدور* الذي يرغب فيه القارئ أو لا يرغب في إيجاده بحسب ميولاته، لكنه في جميع الأحوال سيكون نقطة عبور إجبارية في علاقته بالنص. ف *جيل*، رواية دريو دو لا روشيل، ترسم مرويا له مناهضا للسامية، وكارها للأجانب، ومناهضا للشيوعية:

يستحيل قراءة الرواية بدون إدراك أن هذه الخصائص الإيديولوجية تعتبر من طرف الراوي بطريقة واضحة كخصائص قارئه. إن الذات التي ترفض هذا الدور لن يكون لها من ثمة سوى واحد من هذين الاختيارين: إما إيقاف قراءته، أو اختيار اعتبار الراوية كموضوع خالص للتحليل.

الاستراتيجيات المحلية

إذا سعى النص أساسا من خلال بنية مجموعه إلى إيقاع المرسل إليه في الشرك، فثمة مع ذلك، على المستوى المحلي، سلسلة من الإجراءات المحددة لعلاقة القارئ بالعالم الروائي.

تعتمد العلاقة بالمحكي في جزء كبير على جدلية المسافة/المشاركة. فالنماذج السردية هي نماذج إيديولوجية: توضح الحبكة المناسبة، كما قدمها لاريفاي، ورأيناها (في الفصل الثالث)، أن المحكي الكلاسيكي، في سرده اختزال اختلال ما، بمعنى العودة إلى النظام، محافظ على نحو أساسي. وإذ يكون للنص، في إمكانيته لتقوية الاستثمار في التخييل أو نزعة ما، كل الخيار لدفع القارئ إما إلى القبول، أو إلى إعادة النظر في المخططات المهيمنة.

إجراءات المباعدة

من ضمن التقنيات الرئيسية التي، في توضيحها للتلفظ ، تكسر "الأثر ـ التخييل"، يمكن الإشارة إلى:

ـ دمج المحكيات، الذي يفضح الرواية كحادث مصطنع(نجد ذلك، على سبيل المثال، في ***ألف ليلة وليلة***، أو في ***مخطوط عثر عليه بساراغوسا***)؛

ـ الإجراءات التيبوغرافية (الشرطات، التنقيطات، الحروف المائلة، الحروف الاستهلالية) التي تذكر بالواقع النصي للعالم الروائي (في *صحراء*، يقارن لوكليزيو بين قصتين، مطابقا زمانيتين مختلفتين، إحداهما، وهي زمانية "الرجال الزرق"، مستحضرة بشكل غائر)؛

ـ عناوين الفصل الشكلية، بمعنى تلك المحددة للعمل بما هو كذلك(الفصل XI من *كانديد* معنون بـ" قصة الكيدم)؛

ـ التناص الصريح(الإحالات الثقافية، التلميحات) الذي نجده مثلا في الفصل المركزي من *قدر الإنسان* (وضع الشيوعيين المنتظرين التنفيذ وهم واقفون في ساحة تذكر بـ"*خاطرة*" باسكال الشهيرة مقارنة مصير الرجال بقدر السجناء المنتظرين الموت)؛

ـ "توضيح" حيل المحكي(المصادفات المتصنعة، بل والمسترعية الانتباه، مثل ما نجده في قصة أ. آلي القصيرة، *مأساة باريسية حقا*، التي قام بتحليلها أمبرتو إيكو في *القارئ في الحكاية*)؛

ـ المعجم التقليدي لجنس ما (تعابير مثل "الأكوان المأهولة"، "رحلات بين كوكبية"، "انتقالات بين فلكية"، ونجدها في الصفحات الأولى من *كوكب القردة* لبيير بول، وهي تعابير تلفت الانتباه إلى رواية الاستباق، ومن ثمة إلى نص أدبي يطابق مواضعات محددة)؛

ـ اللعب بالأعلام، وبخاصة القيمة الرمزية للأسماء(فخلف أسماء مثل اسم ريفل، بطل *استعمال الزمن*، الطامح بالضبط إلى الرؤيا، أو اسم فيرال، قائد الصناعة في *قدر الإنسان*، بما هو شخصية جامدة

وصلبة مثل الصُّلب الذي تستحضره، من المستحيل عدم إدراك في رفة عين أن المؤلف يتوجه إلى القارئ.)؛

ـ التذكير بوضعية التواصل(الاستدعاء المباشر للمروي له، ونجده في هذا المقطع من *الراوية الهزلية* ل سكارون: "أنا رجل أشرف من ألا أنبه القارئ المتطوع بأنه إذا حنق على كل الدعابات التي شاهدها حتى الآن في الكتاب الحالي، فسيفعل خيرا لو توقف عن القراءة، لأنه بصراحة لن يجد شيئا آخر إذا ما صار هذا الكتاب بحجم سيروس)؛

ـ المعارضة الساخرة التي، في اتخاذها نصا معروفا كهدف، تندرج ضمن نقاش أدبي قبل كل شيء، (يقدم نص *فيرجيني ك.*، الموقع من قبل مارغريت دواري، نفسه كمعارضة بطريقة أدبية، بمعنى في طريقة أسلوبه وكتابته)؛

ـ إرصاد الموضوع ـ الكتاب(على سبيل المثال، في *البحث*، حيث بحث الراوي ـ الشخصية يصل بدقة إلى تأليف الكتاب).

إجراءات التأثير العاطفي

تتوزع الإجراءات المتعلقة بتعزيز سلطة المحكي على حقلين أساسيين: تقنيات الوهم المرجعي (بعضها يخص جنسا معينا، مثل الشفهية الزائفة للمحكي الأتوبيوغرافي)؛ والكثافة الإستيهامية لبعض النصوص(التي بالانفعال الذي تحدثه، تسهم في افتتان القارئ).

فيما يتعلق *بالوهم المرجعي*، الإجراءات الأكثر فعالية هي كالتالي:

ـ حبكة خطية تدريجية (في تسهيلها القراءة وذلك بتقليد التعاقب الوقائعي، تقود القارئ إلى تحويل انتباهه من النص إلى عالم النص): إنه نموذج تفضيل روايات زولا ذات النزعة الطبيعية، أو روايات المغامرات عند جول فيرن؛

ـ شخصيات مشابهة للحقيقي (سلوكها مطابق للمنطق السردي) تفضل التطابق: بوسع القارئ أن يجد نفسه في هوية العامل(يجد تلميذ الثانوي نفسه في أوغستين مولن، والفتاة الريفية في السيدة بوفاري)، إيجابية الفعل المباشَر(الإعانة والحماية بالنسبة لجان فالجون)، الدوافع والبواعث(يتم التماهي بأميرة كليف لكونها تتصرف بدافع الحب، وراستنياك لكونه يرغب في إثبات ذاته)، مكانة اجتماعية موحى بها بشكل إيجابي (كونت مونتو كريستو)؛

ـ الإطار الزماني ـ المكاني المعروف الذي يحيل بجلاء على واقع قابل للتحديد: باريس إبان العامية(Commune) في *الهزيمة* لزولا، ومدينة شنغهاي سنة 1927 في *قدر الإنسان* لمالرو.

ـ الإحالة على عالم القارئ(تمنح الإحالة على أنواع مختلفة من المعارف والوثائق، انطباعا عن "ما تمت قراءته من قبل"، وهو ما يعزز الوهم): إن اللعب المضاعف مع تناص الخرافات بالنسبة للأطفال والوثائق التاريخية عن النازية يسهم بشكل مفارق في جعل رواية *ملك الأولن* أكثر قابلية للقراءة.

ـ *التأثير الاستيهامي* للراوية يحرص بالأساس على تجديد النشاط من خلال محكي *الإستيهامات الأصلية* (انظر الفصل السابق) لتأسيس هوية الذات. فقليلة هي المحكيات التي نجد فيها "السيناريوهات" المتخيلة حول الطفولة لا تعيد لعبها، إلى حد ما بجلاء، الشخصيات. والقارئ لن يفوته التعرف عليها، بله *التعرف على نفسه* من خلالها. وما دامت الاستيهامات الأصلية بالنسبة الأغلبية، مرتبطة بالأمكنة، فمن السهولة للنص أن يجدد نشاطها باستخدامه للبواعث الفضائية: قد توحي المغارات، الدوائر والأقبية بـ"الحياة الواقعة داخل الرحم"؛ والطبيعة العذراء والبرية بـ"الأم العتيقة"، ألخ. نستحضر على سبيل المثال النقل الزولاوي للمشهد الأصلي حيث ترى الشخصية ما لا يتعين رؤيته (تفاجأ نانا ب موفا وهي في حضن رجل آخر؛ وفي *الحيوان البشري*، يعاين جاك لونتييه، مقتل الرئيس غراندموران) والأسطورة الروبنسية (استيهام كلي القدرة والسيطرة على الفضاء الذي يحيل، كما أوضحت مارت روبير، على الرواية الأسرية للطفل الماقبل أوديبي).

الأسطورة الروبنسية

"آدم جديد الملقى على أرض عذراء لا يسكنها أحد سواه (لا بد من الإشارة إلى أنه لا وجود لأي أثر لحواء في هذه الجنة ذات السمات الغريبة، وبالتالي لا وجود للحية، وحيوانات الجزيرة مسالمة بصورة تلفت النظر)، يعيش العودة إلى الفردوس الذي تخلى من أجله عن كل شيء: إنه ولد ولادة جديدة في السادسة والعشرين من عمره ـ يوم الذكرى السنوية لولادته بالإضافة إلى ذلك حتى لا يكون

لديه أي شك حول دلالة الحدث ـ، في شروط مثالية خلقت خلقا جديدا بالنسبة له حالة الطبيعة الطاهرة التي تميز السعادة الأولى. وبوصفه عاريا ومجردا من وجوده السابق، وبالتالي مغسولا من كل خطيئة(بالنظر إلى أن لغرقة قيمة المعمودية)، فهو في الوضع الأكثر قربا من الحالة الآدمية الكاملة، فيما عدا أن الفردوس، في حالته، ليس تجلي الوحدة، بل حصيلة انفصال جذري عن مجموع الإنسانية. إن "حياتي الآثمة وحياتي المنعزلة بدأتا كلتاهما في يوم واحد"، قال روبنسن بحدس جدير بالملاحظة، حدس السيرورة النفسية التي قادته إلى الجزيرة البائسة، إلى ملتقى الطرق غير المتوقع الذي ينفذ فيه انتهاك الحرمات إلى البراءة المكتشفة. والواقع أن جنة عدن انفتحت بصورة مفارقة له بعد أن كان قد اقترف الخطأ، فهو يدخل إليها إذا في اللحظة المحددة التي يجد فيها آدم الديانات السماوية نفسه مرغما على الخروج منها، وهو لهذا السبب لا يعلم أول الأمر جيدا إن كان مصطفى أو ملعونا، محتفى به احتفاء رائعا في أحضان طبيعة لم تمس أو منبوذا في جحيم الصمت والنسيان. وخلاصة القول، إنه لا ينفك يتأرجح بين هذين التفسيرين المتعاكسين لمصيره، ميالا لصالح الاصطفاء كلما كانت المخاطر التي يتعرض لها أقل إلحاحا، ومقتنعا بأنه هالك عندما يعتقد بأن سلامه مهدد. ذلك أن الجزيرة المقفرة مزدوجة، شأنها شأن الرغبة التي أثارتها على تخوم العالم المعروف: فهذه الجزيرة تظل حتى النهاية فردوسا غامضا، والمحل الذي لا اسم له، حيث الفرد الضائع في ذاته يعرف أمرين متناوبين: سعادة الأصول والانعزال الذي يتصف بأنه عقاب حرده."

M. Robert, Roman des origines et origines du roman, Paris, Ed. Gallimard, coll. Tel, 1972, p. 137-138

القراءة بوصفها اختبار واقع لعبي

"تلتمس القراءة، بما هي أدب، من القارئ عدة من الوضعيات التي درجات نشاطها ووعيها مختلفة جدا. السيرورات الثانوية والسيرورات الأولية، التأمل الثاقب والمطلع، بله المنقب، الانغماس في الاستيهام، الجسد الحاضر خفية والذاكرة الضائعة زورا، باختصار، اللاعب والملعوب، كل ذلك يكون، بحسب جدليات معقدة *اختبار الواقع اللعبي* الذي يعرضه التخييل. ففي دواخلنا يتماهى الطفل، في الهذيان والرعب، بالأحلام التي يمنحها إليه النص للقراءة بشفافية وتناظرات، ويتعرف عليها؛ في حين يقرأ الراشد شيئا آخر، ويقرأ مع ذلك نفس الأشياء، يحلل عمدا إلى حد ما، ويشغل معرفته، ويمارس فطنته، يستخرج الإشارات، ويستسلم للابتهاج الهرمنوطيقي. هكذا، تتوازن صيغهما اللعبية الخاصة لكنها مشتركة، *اللعب واللعبة*، بالتبادل".

M. Picard, Nodier, La Fée aux miettes : Loup y es-tu ?, Paris, PUF, coll. Le texte rêve, 1992, p. 5

وإذ نستخرج من نص معطى تقنيات المباعدة من جهة، وإجراءات التأثير من جهة ثانية، فإننا نحصر بدقة المشروع الذي يغذيه بالنسبة إلى القارئ.

فالنص الذي يثير التراجع النقدي لا يفترض نفس القارئ مثل النص الذي يتمسك بتعزيز الوهم المرجعي. فعبر القارئ المسلم به، بالوسع تحديد هدف المحكي ومقاصده والإيديولوجيا التي يندرج فيها.

الاستراتيجيات الشاملة

إذا كان بوسع النص، محليا، أن يوجه فهم هذا المقطع أو ذاك، فلأنه من خلال بنية مجموعه بشكل خاص يؤثر على القارئ. إذ بالإمكان تحيين الطريقة التي ينظم بها المحكي شروط فهمه الخاص.

لعل النموذج الأكثر إجرائية لتحديد استراتيجيات النص هو النموذج المقترح من قبل و. آيزر(*فعل القراءة*). بحسبه يقدم المحكي نفسه أساسا كمجموعة من المنظورات: منظور الراوي ومنظورات الشخصيات الرئيسية.

القراءة باعتبارها لعبة منظورات

"يستخدم النص العديد من المنظورات التي، مادامت تتعارض أو لا تتوافق، تكوّن شروط صراع ما. والقارئ يرى هذا الصراع إذا ما سعى إلى جعل هذه المنظورات تتوافق، بحيث تنبثق التباعدات الداخلية حتما. وتبدو كعكس لتراكب منظورات النص بما هو عكس يمنح ذاته إلى القارئ. وإذا ما تطور الصراع بسبب مميزات خاصة بهذه المنظورات، مع تباعدات تبرهن أيضا بأنها ليست بدون علاقة الواحدة بالأخرى، فالحل على العكس من ذلك، ينشأ من تمثل طريقة تجاوز التوترات الضمنية التي تنتج من مواجهات هذه المنظورات. وباعتبار أن القارئ قادر على تمثل هذه الوضعية، فقد يكون من العبث أن يتلفظ النص هو أيضا هذه الحلول ما لم يكن بمقدوره أن يحل محل القارئ."

W. Iser, L'Acte de lecture, trad.fr., Bruxelle, Mardaga, 1985, p. 90

وإذ لا يكون بوسع القارئ أن يتبنى في الآن معا كل وجهات النظر، فإنه يتنقل طوال القراءة(بحسب الكيفيات التي يحددها النص بصرامة) من منظور إلى آخر. وإنه عبر الطريقة (المفروضة من قبل بناء المحكي) التي بها ينسق بين المنظورات المختلفة، يبني معنى النص. وإذا من الجوهري، حين نحلل رواية ما، أن نستخرج العلاقة القائمة بين وجهات النظر. حسب آيزر، ثمة أربع أنواع من التنسيق.

التنسيق من خلال التعويض

يكمن هذا النوع في جعل كل وجهات النظر في خدمة نفس الفكرة: لا تكون وجهة نظر هذه الشخصية أو الشخصيات الثانوية هنا إلا من أجل التعويض عن نقائص وجهة نظر البطل. هكذا، يبدو التنسيق من خلال التعويض كمسألة تخص الأدب التعليمي. في *التفاف الحيات* لموریاك، يوضح تحول البطل، لويس، وهو على شفة الموت، أن الإيمان هو المخرج الوحيد الممكن من حياة البخل والأنانية. إلا أن مساره لا يجلو سوى مظهر واحد من الإيمان: الافتداء. والحال أن للمسيحية فضائل أخرى. ولهذا لكي تتم وجهة نظر البطل عن ذلك، وتكتمل، تلجأ الرواية إلى شخصيات ثانوية. هكذا، وفي تكفيرها عن آثام أبيها، لويس، من خلال مرضها وموتها المبكر، تحيل ماري على المعتقد الكاثوليكي، معتقد معكوسية الاستحقاقات. نفس الأمر بالنسبة لإيزا، زوجته والتي في استمرارها، بعيدا عن حواجز الحقد والصمت، في الإخلاص في حبه، بما هو حب صامت وعميقة، توضح أحد مظاهر العشق الإلهي. وإذا فالشخصية المركزية والشخصيات الثانوية تخدم نفس الهدف الروائي؛ إذ حين لا تكون وجهة نظر لويس كافية بالكل، قد تملأ وجهات نظر الشخصيات الثانوية الفجوات.

التنسيق من خلال التعارض

يتأسس هذا التنسيق على مواجهة وجهتي نظر متنافرتين. يؤول التعارض بين وجهة نظر البطل ووجهة نظر الشخصية الثانوية، أو أيضا بين وجهة نظر البطل ووجهة نظر الراوي على مماثلة المنظورات الواحد بالآخر ويساهم، بالنتيجة، في إثارة الروح النقدية عند القارئ. يقدم بطلا *جاك القدري* تعارض المنظورات هذا. إن لوجهة نظر جاك، الذي يعتقد أن الحرية وهم، وأن كل شيء كُتب، أفق وجهة نظر تفاؤلية عند سيده المقتنع بوجود سيد مطلق. من ثمة يماثل كل منظور منظورا آخر. فالقارئ ، في تنقله من صورة الخادم إلى صورة السيد والعكس(تناوب الأحاديث في نفس الصفحة)، لا يمكن إلا أن يتصور قدرية جاك في أفق حرية عدم اكتراث يجلها سيده، ومبدأ الإرادة الحرة في أفق فكرة حتمية عمياء. وسيصبح من ثمة بسرعة مستحيلا بناء هذا الطرح أو ذاك بمعيار مطلق. لهذا يساق القارئ إلى تشييد وجهة نظره الخاصة انطلاقا من مبدأ أن لا إحالة لهي غير كونية.

التنسيق من خلال التدرج

يكمن هذا التنسيق بالنسبة للمحكي في اقتراح تشكيلة من وجهات نظر يعوزها التوجيه المركزي. إذ لا تكون ثمة علاقة واضحة بين المنظورات المختلفة التي يتم إخراجها: لا يمكن لأي منظور أن يشرح غموض المنظورات الأخرى. فالنص، بإيقاع القارئ في الشراك لحظة نشاطه التأويلي، يبين له أن معنى الواقع يشيِّد دائما. تتأسس *الصخب والعنف* لفوكنر على هذا الإجراء. إذ لا يسمح أي منظور

مركزي بتوحيد المونولوجات المختلفة لبنجي، وكونتن أو جيسن وفق توجه سردي واضح، بل إن وجهة كل واحدة من الشخصيات(التي لا واحدة منها ترتفع إلى درجة البطل) في ابتعادها عن توضيح غموض الأخريين، لا تقوم إلا بزيادة تعقيد إدراك مجموع المحكي.

التنسيق من خلال التعاقب

لا يعدو هذا التنسيق أن يكون تقوية سيرورة التدرج. ولأنه من الآن تتنوع وجهات النظر من جملة إلى أخرى، فيستحيل على القارئ صياغة منظور شامل باستطاعته تسويغ النص في مجمله. من هنا يقاد القارئ إلى إعادة النظر باستمرار في تمثلاته. يشكل عمل جويس التجلي الأمثل لتنظيم المنظورات هذا. ففي تنويعها اللانهائي لوجهات النظر داخل نفس الفقرة، تجبر *يولسيس* القارئ على إعادة النظر فيها، وهذا الأخير، في فشله باستمرار في عمله التفكيكي، يتساءل حول طريقته في تصور المعنى: إذا كشفت هذه الطريقة عن عدم فعاليتها عند هذه النقطة، فهذا يعني بدون شك أنها ليست الوحيدة الممكنة.

لكي يكون التحليل كاملا، لا يتعين عليه تصور الاستراتيجيات بطريقة *تزامنية* (عبر علاقة وجهات النظر الموجودة)، وحسب، وإنما أيضا بطريقة *تعاقبية*(بتحديد أمكنة المحكي حيث تشتغل تغييرات المنظور). فأن تُعرض وجهة نظر إيما أمام القارئ بعد وجهة نظر شارل فذلك معطى أساسي لفهم *مدام بوفاري*.

وإذا فوجود قارئ للرواية أمر لا جدال فيه. على أن دلالة النص تربط أساسا بالطريقة التي سيتبنى بها القارئ الحقيقي الدور المنوط به. لهذا تستخدم الوظيفة الأساسية *لقارئ الرواية* في تأسيس *رواية القارئ*.

رواية القارئ

سمحت أعمال أمبرتو إيكو بإقامة رابط بين المقاربة الشعرية ونظريات القراءة. ففي مسعاه لفهم كيف تؤثر بنيات المحكي على التلقي، اقترح إيكو نموذجا يسمح بتحليل القراءة مع البقاء داخل نسق النص.

يقدم فعل القراءة نفسه ك *إنجاز* يحققه القارئ بفضل *مقدرته*، من حيث هما ـ المقدرة والإنجاز ـ مكونان حقيقيان للرواية، باعتبار أن البنيات النصية تلتمسهما موضوعيا.

إنجاز القارئ

بحسب أمبرتو إيكو(*القارئ في الحكاية*)، يشيد القارئ قراءته بحل رموز المستويات المختلفة للنص الواحد تلو الآخ. بحيث ينطلق من البنيات الأبسط للوصول إلى الأشد تعقيدا: هكذا، يُفعِّل بالتعاقب البنيات *الخطابية*، *والسردية*، *والعاملية*، *والإيديولوجية*.

دور القارئ

"إن النص [...] نسيج من الفضاءات البيضاء، والفراغات التي يتعين ملؤها، والذي أرسله قد توقع أنها ستملأ. لهذا، تركها بيضاء لسببين: أولا لكون النص إوالية كسولة(أو اقتصادية) تعيش على

فائض قيمة المعنى الذي يدخله المرسل إليه[...] ثم، ولأن النص يمر بالتتابع من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية، يروم أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، ولو أنه عموما يرغب أن يؤوّل بهامش كاف من التواطؤ. إن النص يرغب في من يساعده على الاشتغال."

Umberto Eco, Lector in fabula, trad. Fr., Paris, Grasset, 1985, p.66-67

تفعيل البنيات الخطابية

تطابق هذه المرحلة الأولى مرحلة التفسير الدلالي. فالقارئ في عجزه عن استدعاء مجموع الدلالات المحصية في القاموس بالنسبة لكل علامة، لا يحتفظ في حله للرموز إلا بالخصائص اللازمة لفهم النص. إنها إذا شبكات المعنى التي في حضورها موضوعيا في الراوية، تشير إلى الطريقة التي يتعين أن تُفهَم بها الكلمات. هاكم مقطعا من *عبقرية المسيحية* لشاتوبريان:" بعد ساعة من الغروب، لاح القمر فوق الشجر، في الأفق المقابل. وبدا نسيم عطر جلبته معها ملكة الليالي من الشرق، يتقدمها في الغابات، مثل نفَسها الرطب". ليست لفظة "بحاجة لأن تعود إلى تعريفها الفلكي" لكوكب تابع للأرض، مستمدا ضوءه من الشمس": إنه هنا حقيقته الوحيدة ككوكب ليلي ـ من خلال إيحاءاته على الكآبة والرقة ـ يتطلب أخذه في الحسبان.

تفعيل البنيات السردية

في هذه المرحلة الثانية، يجمع القارئ البنيات الخطابية ضمن سلسلة من قضايا كبرى تسمح له بإبراز الخطوط الكبرى للحبكة. هذه

البنيات السردية تسمح له بمراجعة الوضع بعد قراءة عدة صفحات، أو فصل، أو مشهد طويل. بعد قراءة مستهل *جيرمنال*، هاكم البنيات السردية الممكن إبرازها: عامل وحيد، إيتيان لونتييه، وجد مؤخرا عملا في منجم؛ يندمج بسرعة في أسرة المنجميين، الماهو؛ وشيئا فشيئا يعي الظلم الذي ينوء بكلكله على العلاقات الاجتماعية... وكما نرى، تشكل البنيات السردية هيكل المحكي: هي التي سنحتفظ بها لتلخيص الحبكة.

تفعيل البنيات العاملية

بانتقاله إلى مستوى التجريد الإضافي، يدمج القارئ، بمجرد ما أن يستطيع، القضايا السردية الكبرى في المخطط العاملي. لقد رأينا(أعلاه ص...) أن بالإمكان إيجاد في كل محكي ستة أدوار عاملية أبرزها غريماس . وهكذا، ففي *المنقبض*، نجد رفائيل (*الذات*)، بفضل تميمة وجدها عند عجوز يبيع الآثار القديمة(*المرسل*)، يسعى إلى إشباع أهوائه(*الموضوع*). ورغم محاولة التضحية ببولين(*مساعد*)، يستسلم لعراقيل الزمن وإنهاك قواه(*المعيق*). يوجد كذلك المخطط العاملي في الروايات الذاتية، الأقل سردية بالأساس. وإذا ما أقررنا بأن ***بحثا عن الزمن الضائع*** هي بحث *موضوعها* هو الخلق الفني، فإن مارسيل يقدم نفسه حالا *كذات/مرسل إليه*. وفريق *المرسلين* يشمل المؤلفين الذي تثير كتبهم الميل الأدبي عند البطل أمثال جورج صاند ومدام دو سيفينييه. أما المعيقان فهما الفنانان العقيمان، سوان وشارلوس، العاجزان دائما عن العزم عن التضحية بالحياة من أجل

الفن. ومن جانب *المساعدين*، نجد المبدعين الماهرين، مثل إليستر وفانتوي، بحيث سيصبح مارسيل نفسه فنانا عندما يدرك أن الأولين يجسدان الخطر العظيم، والآخرين النموذج المتعين الاحتذاء به.

تفعيل البنيات الإيديولوجية

بوسع القارئ في تحديده داخل المخطط العاملي لوسم أكسيولوجي قوي أن يبرز بنيات المحكي الإيديولوجية. إذ أن القيمة التي يعزوها النص إلى *الذات*، *والموضوع*، والأدوار العاملية الأخرى تسمح بإبراز رؤية العالم التي تنقلها الرواية. إذا ما أخذنا ثانية مثال *بحثا عن الزمن الضائع*، يبدو جليا أن التعارض بين سوان/ شارلوس من جهة، وإلستر/ فانتوي من جهة أخرى، يوضح، بالنسبة للراوي، تعارضا أعمق بين القيم السلبية والقيم الإيجابية. هكذا، تبرز من الحاصل البروستي إيديولوجيا الفن كقيمة مطلقة تفترض من الفنان تضحية بالكامل.

مقدرة القارئ

إذا كان بوسع القارئ تحقيق *إنجاز*(تفعيل المستويات المختلفة لنص ما)، فلأنه يمتلك *مقدرة*. وإن ما يمنع التحليل من السقوط في الاعتباط هو كون هذه المقدرة، اللازمة لفهم الرواية، هي ما يسلم بها النص نفسه.

"ينبغي على المؤلف، لكي ينظم استراتيجيته النصية، اللجوء إلى سلسلة من القدرات(مصطلح أشمل من "معرفة الشيفرات) التي من شأنها أن تمنح مضمونا للتعابير التي يستخدمها. ويتعين عليه التسليم

بأن مجموع القدرات التي يعود إليها هو عينه ما يرجع إليه قارئه. لهذا السبب سيتوقع قارئا نموذجيا قادرا للتعاون على التفعيل النصي بطريقة يعتقدها، هو المؤلف، وقادرا أيضا أن يؤثر تأويليا مثلما أثر المؤلف تكوينيا."

Umberto Eco, Lector in fabula, op.cit., p. 71

إن مقدرة القارئ بحسب إيكو تشمل على الأقل مثاليا معرفة *القاموس الأساس وقوانين المرجع المشترك*، والقدرة على تعيين *الانتقاءات السياقية والظرفية*، وأهلية تأويل *التشفير الأعلى البلاغي والأسلوبي*، والألفة *بالسيناريوهات المشتركة والتناصية*، وأخيرا الرؤية *الإيديولوجية*.

المعرفة بالقاموس

تسمح هذه المعرفة بتحديد المضمون الدلالي الأولي للعلامات. إذ بدون التمكن الأدنى من الشيفرة اللسانية، يستحيل حل رموز نص ما. عندما نقرأ في الفصل الأول من *الدكتور باسكال*، الجملة التالية:" واقفا أمام الدولاب المواجه للنوافذ، كان الدكتور بسكال يبحث عن ورقة كان قد تسلمها مؤخرا"، يتعين علينا أن نكون توا في مستوى إبراز المدلولات الأساسية للفظة "دكتور" ـ خاصة "عالم"، و" طبيب" ـ تحت طائلة فقدان، بسرعة، خيط رواية مشيدة على تعارض العلم والإيمان.

قواعد المرجع المشترك

تصلح هذه القواعد للفهم الصحيح للتعابير الدالة الإصرارية(التي تحيل على وضعية التلفظ)، والتكرارية(التي تحدد عنصرا سابقا).

ولكي لا يغرق القارئ في النص، عليه أن يكون قادرا على حل رموز المضمون، المختلفة بحسب النصوص، وأن يصيغ مثل "هذه اللحظة" أو "هناك"، وأن يحدد الشخصية المأخوذة عند الاقتضاء ك"هو" أو "هي". وهكذا، حين يتابع المرء قراءة نص زولا، يصادف عبارة "مفعما بالصبر، كان يفتش، ثم لاحت على وجهه ابتسامة حين وجد في النهاية"، فيتعين، من أجل إدراك انسجام الفعل واستمراريته، معرفة التعرف على الدكتور بسكال بضمير الغائب.

تعيين الانتقاءات السياقية والظرفية

يسمح هذا التعيين بتأويل التعابير بالارتهان إلى السياق الذي توجد فيه. على سبيل المثال، ليس للفظة "فعل" نفس المعنى في بحث في النحو وفي الكتاب المقدس. كما أن لفظة "سفر" تختلف في فهمها في *سفر إلى قلب الأرض*، وفي *سفر في الهزيع الأخير من الليل*. ففي حين يكون لهذه اللفظة قيمة صريحة أساسا في رواية جول فيرن(الذي يستحضر رحلة أشياء أكثر مادية)، يكون لها، كما رأينا، معنى استعاريا ملحا في نص سيلين(غير راجع إلى تحولات البطل وحسب، وإنما أيضا إلى مساره الوجودي).

معرفة التشفير البلاغي والأسلوبي الأعلى

تمكن هذه المعرفة من فهم بعض التحويرات أو الإجراءات، المسكوكة إلى حد ما، والموروثة من التاريخ الأدبي. إن "كان يا ما كان"، بما هي افتتاحية في الحكاية الخرافية لا تفرض نفسها كإشارة نوعية إلا إذا فُهِمت كما هي. الأمر ينطبق أيضا، في الراوية البوليسية،

على عدد هام من المشتبه فيهم والذين يظهرون حالما تقترف جريمة قتل: إننا هنا أمام مواضعة تسمح بإعداد "التعليق" الملازم للجنس. وقد يصل الأمر أيضا ـ التنميق الأعلى ـ إلى أن يكون كل المشتبه فيهم متهمين، مثل ما نجده في *جريمة في قطار الشرق السريع* لأغاتا كريستي.

الألفة بالسيناريوهات المشتركة والتناصية

تسمح هذه الألفة باستباق تتمة النص.

ـ إن السيناريوهات المشتركة تتمات لوقائع نصادفها بشكل متواتر في الحياة اليومية. ولكونها مؤسسة على التجربة العادية، فإنها مشتركة بين أفراد ثقافة ما. هكذا عندما يتعلق الأمر بسفر على متن القطار، بالوسع استنتاج أن الشخصية كان عليها أن تشتري تذكرة، وتصعد إلى المقطورة، الخ، بدون أن يضطر النص إلى تحديد ذلك. وبالتالي، يلجأ القارئ إلى السيناريوهات المشتركة في محاولة لفهم ما المشكل. وعندما يرى ك.، في مستهل المحاكمة، المجيء المفاجئ لأفراد مقلقين ومفوضين، ينشط

اللعب بالسيناريوهات التناصية :

حل عقدة المبارزة عند تشيخوف

"توقف الدكتور. وصوب فون كورين مسدسه نحو لايفسكي.

"ها قد تم الأمر !" قال هذا في نفسه.

"كانت فوهة المسدس مصوبة إلى وجهه؛ التعبير عن الكراهية والاحتقار الذي يفوح من شخص فون كورين، والقتل الذي يقترفه رجل صادق في واضحة النهار وفي حضور أناس صادقين، والصمت والقوة المجهولة التي تكرهه على البقاء في مكانه بدل الهروب، كل ذلك كان غامضا ومبهما وغريبا ! كانت المدة التي استغرقها فون كورين كي يسدد الطلقة نحو لا يفسكي أطول من الليل. ألقى نظرة متوسلة على الشهود، كانوا جامدين في مكانهم بوجوه شاحبة.

"أطلق إذا بسرعة !" قال في نفسه، وأحس بأن وجهه الشاحب المرتجف والمشفق، تعين عليه أن يوقظ عند فون كورين كراهية أشد.

"سأقتله، قال فون كورين، مسددا المسدس نحو جبينه وإصبعه على الزناد. أجل، أكيد، سأقتله..."

"سيقتله!" صاح فجأة، عن قرب، صوت يائس.

في الحال دوت طلقة نار. وبعد أن لاحظ الكل أن لا يفسكي لا يزال وقفا، نظروا إلى الجهة التي تناهت منها الصيحة، وشاهدوا شماسا إنجيليا ممتقعا بشعره المبلل والملتصق على جبينه وخديه، غاطسا في الماء والوحل، ولابثا في الدرة في الضفة الأخرى بابتسامة فضولية يلوح بقبعته المبللة. ضحك تشيشكوفسكي بحبور وذرف دمعا مدرارا ثم ابتعد..."

Tchekhov, Le Duel, trad. Fr., Paris,
Ed. Gallimard, coll. Folio, 1971, p. 160-161

القارئ عفويا سيناريو "الاعتقال". والحال أنه عندما يتم اعتقال فرد أعزل من قبل جماعة قوية وحازمة، فقلما تكون هناك حظوظ في النجاة. هكذا فالسيناريو المشترك "الاعتقال" ينذر ك. بمستقبل معتم.

ـ لا تورث السيناريوهات التناصية من التجربة المشتركة وإنما من المعرفة بالنصوص. حين يقرأ القارئ محكيات منتمية إلى نفس الجنس، يتوقع منطقيا إيجاد تتمات الأفعال المقولبة. على سبيل المثال، عندما يفتح هاوي حكايات الجنيات كتابا ما، قد يعتقد عن صواب انتصار البطل وقرانه بابنة الملك. بطبيعة الحال، بوسع الراوي أن يلعب على المقدرة التناصية لقارئه في مخالفته لمتتالية تقليدية. تلك هي حالة *المبارزة* عند تشيخوف، بحيث يفترق الخصمان متصالحين تغمرهما الإنسانية. ورغم ذلك، وبشكل عام، بقدر ما يتحدد الجنس، فإن قوانينه توجه جريان القصة. لكن حين يصبح من الصعب بسرعة تصور نهاية سعيدة بالنسبة لجيرفيز في *المطرقة*، فإن ذلك يعود إلى مقتضيات المحكي الواقعي كما إلى حركة النص الدرامية.

المقدرة الإيديولوجية

تحدد هذه المقدرة تلقي القارئ للبنيات الأكسيولوجية للعمل الأدبي. والواقع أن القارئ يباشر قراءته بقيمه الخاصة ويسعه، نتيجة لذلك، ألا يقبل رؤية الراوي الإيديولوجية. بالتالي قد تعارض مقدرة القارئ الإيديولوجية، في بعض الحالات، مشروع المؤلف. أوضح إيكو كيف أن *خفايا باريس* لأوجين سو، الموجهة أولا إلى جمهور

ميسور أمل مؤلف الروايات المسلسلة في إمتاعه من خلال لوحة جذابة عن بؤساء المجتمع الباريسي، قد تلقتها بروليتاريا القرن التاسع عشر كاستنكار على ظروف حياتها البائسة.

وحالما يتم إبراز إنجاز القارئ ومقدرته، بالإمكان توضيح التجربة التي تحملها القراءة. إذا عرفنا كيف وبأي زاد يتفاعل القارئ مع النص، بالوسع الاستنتاج بدقة ما سيجنيه.

تجربة قارئ

يستحيل بطبيعة الحال تحيين تجربة كل قارئ. ذلك أن ما يمكن للتحليل أن يزعم إبرازه هو الموضوع المشترك بين كل القراءات ـ أي تلك الحصة من التلقي المعتمدة على أشكال النص وتنظيمه.

على نحو تخطيطي ، بوسع البنيات النصية الإفضاء إلى تجربة النكوص، أو، على العكس من ذلك، إلى تنامي الوعي النقدي لدى القارئ.

النكوص

يُهدد النكوص عندما تتغلب تقنيات المشاركة على إجراءات المباعدة.

إن التأثير الإيديولوجي هو المخاطرة الأشد وضوحا. إذا كان القارئ، مساقا من خلال عقد القراءة للتعرف على سلطة الصوت السردي، فسيصل، عبر الانزلاقات المتتابعة، إلى القبول السلبي لمجموع "المرسلة" التي يبثها المحكي. وإذا ما قبلنا، بمقتضى مواضعات الرواية، كل ما يبلغه لنا دريوه روشيل عن الشخصيات في

جيل، فما الذي يتعين علينا فعله لرفض المبدأ نفسه حينما يقدم لنا ريبيكا كشخصية سلبية بسبب ميزاتها ك "يهودية"، و" غريبة"، و" شيوعية"؟

يشكل الاستثمار السيكولوجي خطورة أخرى. ذلك أن الرابط الذي يوحدنا بهذه الشخصية قد يكون من الانحصار بحيث ما يهمنا في النهاية هو قدرها السردي. وإذ يتوجه النص فقط إلى وجدان القارئ، فإن هذا الأخير يرى ملكته النقدية مخدرة، ويتخلى عن كل تراجع. على سبيل المثال، عند قراءة *جيمس بوند* ، يُستدرَج المرء إلى تمني النصر للعميل السري، مهما كان عدد القتلى الذين خلفهم وراءه أو شرعية القيم التي تحرك خصومه.

أخيرا، وبشكل خاص، بوسع الشحنة الاستيهامية القوية لبعض الروايات أن تقود إلى شكل نكوصي. ثمة عدد من المقاطع الروائية تذكر بما العلاقة الأوديبية(المواجهة بين الفتيان والآباء المتسلطين، والانجذاب والرغبة في الصورة الأمومية، وتيماتية الرغبة المعاكسة)، ما المشهد الأصلي، وما عقدة الخصاء، ألخ.(انظر أعلاه ص...). أوضح ميشال بيكار كيف يقود *الفرسان الثلاثة* القارئ إلى نكوص أوديبي بوضوح. فليس لدارغاتون وأصفيائه من هم سوى التكفير عن الخطأ الملازم للأم(الملكة) من خلال مقاومتهم لهؤلاء الآباء المستقيلين والعنيفين، والذين هم الملك والكردينال. هذه المحاولة لاسترداد صورة الأم تتجاوز، عند البطل والقارئ الذي يستثمر ذاته فيه، كبت مبدأ الغيرية المجسد في ميلادي. نجد أيضا في محكي دوما كل مكونات المخطط الأوديبي. على أنه في غياب المسافة

النقدية، لا يحمل تكرار الماضي هذا شيئا إلى القارئ: بحيث لا يقوم إلا بإعادة إنتاج سلبي لمشهد عاشه من ذي قبل.

التنامي

الحال أن تنامي الذات عبر القراءة ممكن لو أن النص يحمل القارئ على موازنة استثماراته بواسطة عمل المباعدة. فالقراءة، في بعدها عن البلوغ إلى النكوص، قد تنكشف كتجربة مثمرة.

فكما رأينا، يتحدد التراجع النقدي جوهريا من خلال وضع القراءة: إذ مكرها على الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى، يقاد القارئ إلى الابتعاد. وكيفما كانت الطريقة التي ينسق بها منظورات المحكي المختلفة، فإنه يخرج ثانية من قراءته أكثر وعيا. لنأخذ حالة *مدام بوفاري*. يساق القارئ أولا إلى التطابق مع وجهة نظر السرد عبر ال"نحن" المستهل بها الرواية: "كنا في حجرة الدرس عندما دخل المدير". بعد ذلك يتعاطف مع شارل وإيما اللذين تهيمن منظوراتهما بالتناوب في السرد. وأخيرا، قبل النهاية ببعض الفصول، نلاحظ عودة ظهور الراوي ـ الشاهد، من خلال "ON" الجماعية وغير المحددة أولا، بعد ذلك، تتحدد بدقة عبر صيغة الحاضر النهائي حيث يلتقي زمن القصة بزمن المحكي:

"عندما تم بيع كل شيء، بقيت اثنا عشر فرنكا وخمس وستون سنتيما لأداء تكاليف سفر الآنسة بوفاري إلى جدتها التي قضت في العام نفسه. وتكلفت عمة بالعناية بها بسبب شلل الأب رووه، غير أنه بحكم عوزها، أرسلتها إلى مصنع للنسيج لتضمن قوتها"

G. Flaubert, Madame Bovary, 1857

تجلو صورة الراوي نفسها إذا عند عتبتين في الراوية من أجل "تأطير" نظرة القارئ إلى الشخصيات. وفي غضون ذلك، تتحقق تجربة وجدانية ثرة، من حيث هي تجربة في توحيدها القارئ بقدر الشخصيتين الرئيسيتين(حيث وجهتا نظرهما، فضلا عن ذلك، متعارضتان) قابلة لإعادة النظر في رؤية الراوي. ونجد في تبدلات "المغامرة القرائية" كل الالتباس الروائي الذي يجعل من إيما في ذات الآن شخصية سلبية(تتغذى حساسيتها "الرومانسية" من التفاهات المبتذلة) وإيجابية (لكونها ضحية "السخافات" التي تحيط بها). وإذ يوزع القارئ بين النظرة المبعدة التي يفرضها عليه الراوي عند طرفي القصة، وبين المشاركة الشاملة في أحاسيس شارل، ثم أحاسيس إيما، يعيش هذا الالتباس تقريبا "من الداخل".

الروايات «الأدبية»

لا تنتج كل الروايات نفس نوع القراءة، وبالتالي نفس ميزة التجربة. لكن بدون المخاطرة بتقييم ما(نسبيا دائما) بالإمكان، على غرار م. بيكار(*القراءة بوصفها لعبا*)، إبراز بعض الثوابت في الروايات "الأدبية"، وهي ثوابت يمكن التعرف عليها بالخصائص التالية:

ـ أنها تفجر حدود الجنس، سامحة، في الحركة نفسها، بتذوق ثقافة ما، وإعادة النظر فيها(تؤكد *سفر في الهزيع الأخير من الليل* على جدتها بالإحالة على المحكيات الشطارية، وتدعي الرواية البلزاكية نموذج سكوت مع أنها تتخلص منه)؛

ـ تقدم تعدد التأويلات، مانحة دورا فاعلا للقارئ(إذا كان مفترضا من *البؤساء*، كما يشير إلى ذلك التمهيد، أن يلفتوا انتباهنا إلى القضايا الاجتماعية الكبرى في القرن التاسع عشر، فإن الرواية تسمح أيضا ـ وربما بشكل خاص ـ بسلسلة من ألعاب التماهيات والاستثمارات المتخيلة: بفضل القراءة، يعيد النفسي والاجتماعي صياغة علاقاتهما)؛

ـ تحيي، على الصيغة المتخيلة، وضعيات مسكوت عنها، وذلك بإثراء التجربة(القارئ، في مواجهته لمشاكل راسكولنيكوف الوجدانية أو لمقالق مول فلاندرز المادية، يُفترَض أن يقال له أن عليه اختيار بعض الطرق وتفادي أخرى).

إن القراءة، باعتبارها هدما داخل التقيد، وانتخابا للمعنى داخل تعدد الدلالات، ونمذجة بواسطة تجربة واقع تخييلي، لهي بهذه الطرائق الثلاث ممارسة مثمرة تخرج منها الذات متحولة.

تركيب

لئن كان وجود صورة القارئ المسلم بها من قبل الرواية لاجدال فيها، فإن دلالة النص مرتبطة جوهريا بالطريقة التي سيتبنى بها القارئ الحقيقي هذا الدور المنوط به. من ثمة، يقدم فعل القراءة نفسه كإنجاز(حل رموز مستويات النص المختلفة الواحد تلو الآخر)يحققه القارئ بفضل مقدرة (مجموع المعارف الضرورية لفهم المحكي). وبوسع قراءة الرواية أن تفضي إلى تجربة النكوص، أو، على العكس من ذلك، إلى تنامي الوعي النقدي.

لمزيد من المعرفة

U. ECO, Lector in fabula, Grasset, 1985	هذا الكتاب، الذي يرسم لحظة هامة في نظريات القراءة، يطور مفهوم "القارئ النموذجي": صورة قارئ يفترضها النص، وتتفاعل جيدا مع كل ما يلتمسه المحكي.
M. PICARD, La Lecture comme jeu, Minuit, 1986	مؤلف يهتم بتلقي القارئ الحقيقي منظورا إليه في وجدانه، وذكائه، ولاوعيه، وإيديولوجيته.

معلمات وأدوات

العنوان

عرف شكل العنوان الروائي تطورا عبر التاريخ، شاهدا بذلك، عبر سلسلة من القطيعات، على إعادات التوجيه الأساسية للجنس.

ففي بدايات الرواية، عادة ما تحيل العناوين إما على شخصيات نموذجية (*الراعي المتهور*، لسورل، 1627؛ *والبندقية النبيلة*، بريشاك، 1679)، وإما على قصص نموذجية، حاملة لحقيقة "عامة"(*مشاهد الرعب*، كامو، 1630؛ *اضطرابات العشق*، مدام دو فيلديوه، 1675).

تقع القطيعة الكبرى الأولى عند مفصلية القرنين السابع عشر والثامن عشر، مستجيبة إلى نشأة الفردانية الحديثة. فتحت تأثير ديكارت ولوك، شاعت فكرة أن الحقيقة لا توجد في الإخلاص للتقليد أو في بعض النماذج الكونية، وإنما في التجربة الحسية عند كل فرد. ففي روايات الكتاب الإنجليز الكبار ـ ديفو، وريدشاردسن، وفيلدينغ ـ ، لم يعد الأمر يتعلق بالنماذج العامة للإنسانية في انفصالها على خلفية محددة قبليا: إن ما تقوم المحكيات بإخراجه من الآن، هي القصص الأصلية عن أفراد معينين. حيث العناوين التي تقدم أسماء رمزية(*رؤيا بوليفيل*، كولونا، 1499؛ *بونتاغرويل*، رابليه، 1532 و1534) قد أفسحت المجال لعناوين تعرض أسماء واقعية(*قصة جيل بلا دو صونتلان*، ليساج، 1715؛ *قصة الفارس دي غرييوه ومانو*

ليسكو، بريفو، 1731؛ *كلاريسا هارلو*، ريدشاردسن، 1751). يدعو العنوان، من خلال اسم علم(تعبير لفظي عن هوية معينة)، من الآن إلى رؤية الشخصية كشخص.

وباقتناعه بكون الفرد يحقق ذاته أولا عبر الأفعال التي يباشرها، يتميز القرن الثامن عشر بميل معلن للعناوين السردية الطويلة. فالعنوان الكامل لمول فلاندرز(ديفو، 1722) ملخص حقيقي لحياة الشخصية: *"سعادة وشقاء مول فلاندرز الشهيرة، المزدادة بنيوغيت، وخلال حياة متنوعة باستمرار دامت ستين سنة، إضافة إلى طفولتها، عاشت زانية لمدة اثنا عشرة سنة، وتزوجت خمس مرات (واحدة منها زوجة لشقيقها) واثنا عشرة سنة كسارقة، وتم ترحيلها لمدة ثمانية عشر عاما بسبب جرائمها بفرجينيا، وفي النهاية صارت غنية، وعاشت شريفة، وفي النهاية ماتت تائبة. بناء على مذكراتها"*.

سيفضل القرن التاسع عشر الأسماء الكاملة للأبطال، ترابط الاسم العائلي ـ والشخصي الدال، علاوة على الأثر الواقعي، على الصراع بين البعد العاطفي للفرد (الموضح من خلال الاسم الشخصي) والتحديد الاجتماعي (الذي ينقله الاسم): *سيزار بيروطو* (بلزاك، 1837)؛ *روني موبيران* (الإخوة غونكور، 1864)؛ *تيريز راكان* (زولا، 1867).

سيعلن النصف الثاني من القرن العشرين، الموسوم بـ"عصر الشك"، عن ميله للعناوين الأشياء: *الممحاوات*(روب ـ غرييه، 1953)؛ *بلانيتوريوم* (ساروت، 1959)؛ *المحضر* (لوكليزيو، 1963). إذ تندرج هذه العناوين، بدرجات مختلفة، ضمن منطقة نفوذ الرواية الجديدة:

ففي جزء من ردة فعلها على النزعة الإنسانية في الراوية التقليدية، تحيل هذه على حقائق خارجية. ولعل رفع شيء محايد ظاهريا إلى رتبة عنوان روائي لهو طريقة لنقض المجتمع الحديث، وعالم الاستهلاك حيث لا يكون الشيء سيدا وحسب، وإنما الفرد يصبح مُشَيئا.

التوطئة

فيما يخص تطور التوطئة، يجدر، بحسب جنيت، التمييز بين "ماقبل تاريخ" التوطئة، الممتد إلى أواسط القرن السادس عشر، ومجيء، في هذا التاريخ، التوطئة الحديثة، التي سيتنوع شكلها وإجراءاتها كثيرا بعد ذلك. يغطي "ماقبل تاريخ" التوطئة الحقبة الممتدة من هوميروس إلى رابليه. في ذلك الحين لم تكن هناك توطئة بحصر المعنى، لكون وظائفها، لأسباب مادية، قد اضطلعت بها الأسطر الأولى أو الفصول الاولى من النص. ولهذا يعود الدور المزدوج للإستهلال في تقديم العمل والتعليق عليه. تتم ملاحظة ممارسة التوطئة في *الإلياذة* و*الأوديسة* (هوميروس)، و*الإنيادة* (فيرجيل)، و*رولان الغاضب* (أريوسط ، 1532).

لكن مع فاتحات رابليه، سترى التوطئة الحديثة النور. إذ ستوجه فاتحة *بانتاغروييل* (1532) القراءة، مانحة بذلك معلومات عن جنس العمل الأدبي، الذي هو، بحسب المؤلف، "نفس الجَدر" مثل *الأخبار الكبرى* (1527ـ1530). وتبرمج فاتحة *غارغنتا* (1534) العلاقة بالنص، داعية القارئ إلى قراءة تأويلية "بحس أكثر رفعة". ويقدم

الكتاب الثلث، المؤكد على المنفعة المفارقة للعمل عديم الجدوى، و*ربع الكتاب*، الذي يقدم توطئة يعترف من خلالها بعدم امتلاكه لأي رسالة يوجهها، إن كلا الكتابين يقدمان الأمثلة الأولى لطريقة ستميل إليها كثيرا الحداثة: التوطئة الملمحة.

على أن هذه الممارسة التوطئية ستضعف مع مرور الوقت. فالنصوص المعاصرة المندرجة ضمن منظور الأدب "غير المستلب"، و"المفتوح"، وفي منح حريتها للقارئ، تشمئز بوضوح أكثر من توجيه العلاقة بالنص. وفي القرن العشرين تندر توطئات المؤلفين: بحيث لا نصادفها، عموما، إلا في مناسبة إعادة الإصدار. هذه التوطئات المتأخرة، التي تسمح للروائي بمراجعة وضعية عمله، توجد، على سبيل المثال، في *الأعمال الروائية المتقاطعة* ل أراغون ول إلسا تريولي(لافون، 1964ـ74). غير أن هذه الممارسة قديمة في الأدب: وحتى لا نعود إلا إلى القرن التاسع عشر، نجد أن هوغو قد كتب سنة 1833 توطئة ثالثة ل *هان إسلاندا*(1823) وأضاف هيوسمان إلى طبعة 1903 من *بالمقلوب*(1884) "توطئة كتبت بعد عشرين عاما" الشهيرة.

في الحقبة المعاصرة التوطئات الأكثر تواترا هي التي كتبها شخص ثالث، وذات توجه نقدي: يمكن اعتبارها جزء لا يتجزأ من النص. في حين أن توطئات المؤلفين، إذا ما وجدت، عادة ما تكون موضوع انحرافات ساخرة. فتوطئة *اسم الورة*(إيكو، 1980) تعارض بشكل ساخر واحدة من الوظائف التقليدية للتوطئة الكلاسيكية: أي أنها تسعى إلى مشابهة حقيقة المحكي بسردها للظروف التي سمحت لناشر زائف بالحصول على مخطوط.

يوضح هذا الحذر إزاء خاصية التوطئة، بما هي خاصية الأكثرتوجيهية، التحويل التدريجي لوظائفها(الإحراز على القراءة وبرمجتها) نحو *الاستهلال*. هكذا ترتبط الحداثة، لأسباب خاصة بها، من جديد مع ممارسة تعود إلى أصول الجنس.

الاستهلال

انطلاقا من العصر الوسيط، استعملت الروايات، على السواء، "الإفتتاحية المدمجة" (التوطئة) أو البداية المفاجئة(التي تلقي بالقارئ في القصة). على سبيل المثال، يبدأ كريتيان دو تروي فجأة محكي *إريك وإينيد* (1170) وكذا *إيفان* (1177ـ1178)، لكنه يفتح *كليجيه* (1172ـ1175) على فاتحة توطئية.

ولئن اختفى الاستهلال التوطئي بالتدريج، فإن القرن التاسع عشر اقترح، كما رأينا، بديلا جديدا: الاستهلال داخل الحدث ـ بمعنى "المدخل" (وظيفته هي الاستمالة) ـ أو الاستهلال الوصفي ـ "العرض" (الهادف إلى الإخبار). الأول مارسه بلزاك في *المنقبض* (1831)، والثاني في *الأب غوريو* (1835).

غير أن نهاية القرن ستشهد انتصار الاستهلال الواقعي الذي تم التعليق على خصائصة بوفرة. ولكون مهمته هي "تطبيع" التحليل، وجعله موثوقا به ومشابها للحقيقة، يُستعمل الاستهلال إما لتعليل القصة (موضحا كيف أن للراوي معرفة بالوقائع التي يرويها) وإما لمحو علامات السرد(مفضلا حكيا محايدا وممكنا، مانحا بذلك امتيازا للتبئير الداخلي). يستغل فرومنتان التقنية الأولى في *دومنيك*

(1862)، ويستعمل زولا الثانية في *جيرمنال*(1885). ولقد رأينا كيف أن الإحالة، انطلاقا من بداية النص، على حقبة قابلة للتحديد وعلى الأمكنة المعروفة، قد عززت الإيهام بالواقع.

ولئن ظل التوازن في القرن التاسع عشر قائما بين العرض والمدخل، فإن القرن العشرين قد أعلن عن تفضيله للبدايات "في قلب الحدث". إذ باستنكارها لوهم اللغة(التي هي تأويل وليست إعادة نسخ الواقع)، وبالتماسها لقراءة فاعلة(لا يتعين عليها أن تكون مرشَدة بدقة أشد) هدفت نزعة الرواية المعاصرة، بشكل أكثر منطقية، إلى اختزال العرض، بل وحذفه. المقصود بذلك ترك القارئ أمام قصة معطاة دون أي طريقة استعمال، وحرا في التأويل كما يريد. من هذا المنظور يندرج استهلالا *قدر الإنسان*(مالرو، 1933)، أو *سكوير*(دوراس، 1955).

الراوي

إذا كانت الأنواع المختلفة للراوي متواجدة منذ نشأة الرواية، بالوسع مع ذلك إبراز نزعات بسبب الحقب. إذا ما وضعنا جانبا المحكيات الأتوبيوغرافية، المنحصرة بالتحديد في حقل الرؤية المقيَّد لشخصية تروي ذكرياتها (*حياة ماريان*، ماريفو، 1731ـ1741)، وروايات التراسل (*العلاقات الخطرة*، لاكلو، 1782)، نكتشف هيمنة الراوي العليم إلى حدود القرن التاسع عشر ضمنه (روايات بلزاك وهوغو كأمثلة مناسبة).

وانطلاقا من نهاية القرن التاسع عشر، سيبدأ الميل إلى المحو التدريجي للراوي (أو، على أية حال، محو العلامات الأكثر جلاء لحضوره). فـ"الراوي ـ الإله" الذي كانت له السيطرة الكاملة على العالم النصي الذي طبعه بالنظام والانسجام قد تم رفضه من قبل جيل "عصر الشك". بالنسبة لروائيي الثلاثينيات أولا، وبعد ذلك روائيي الخمسينيات، لن يجري هذا الوضوح بسهولة: ما يحدث في الحياة ليس واضحا ومشيدا، وقابلا للقراءة، بحيث يفترض تنظيما جيدا للروايات الكلاسيكية التي تغطيها نظرة بارزة. وبالنتيجة، فنموذج الراوي الذي يميل إلى فرض ذاته هو *المتماثل القصة* (يشكل شخصية ضمن الشخصيات الأخرى) و*الداخل حكائي* (يؤخذ الإرصاد بشكل خاص بعين الاعتبار). في كلا الحالتين، المقصود هو إعادة النظر في التخييل الروائي. وفي تخليه عن العلم بكل شيء، يحاكي الراوي الداخل حكائي مصداقية الخطاب المفرد: بالإضافة إلى الحكي، الأمر يتعلق عنده بالحكي عن نفسه مثل ما يشهد على ذلك ميرصو في *الغريب* (كامو، 1942) وأبيل تيفوج في *ملك الأولن* (تورنييه، 1970). أما المحكي *الداخل حكائي*، وفي جعله الراوي موضوع محكي أول ـ بيير مورغن راويا لقصة الشحاذة الحمقاء في *نائب القنصل* (دوراس، 1965) ـ فيحين الواقع النصي للرواية: يعيق آثار التطابق ويخرب الوهم المرجعي. ويقوم العمل بإظهار الفراغ الذي بُني عليه.

إن هذا المرور من الواقعية *الموضوعية* (المؤسسة على نظرة شاملة لراو كلي القدرة) إلى واقعية *ذاتية* (مقتنعة بعدم وجود واقع خارج وجهة نظر محددة بوعي معين) ينتج تطورا موازيا لوظائف الراوي،

فإذا كان الراوي العليم قد منح لنفسه كل الوظائف الممكنة بشكل منطقي جدا، فللراوي الممحو، بالطبع، نزعة للاكتفاء بوظيفتين لازمتين لكل محكي: الوظيفة السردية، ووظيفة *الإشراف*. بالإضافة إلى ذلك، ونظرا للميل من الأدب المعاصر إلى المرجعية الذاتية، عادة ما يتم استعمال وظيفة *التواصل* من أجل إبطال تكلف المحكي. ولعل *لو أن مسافرا في ليلة شتوية* (كالفينو، 1979)، حيث الراوي يستدعي قارئا مرقى إلى منصب البطل الراوئي، خير مثال معروف.

التمثيل السردي

فيما يتعلق بالمسافة السردية، يعود التمييز بين "عرض" و"حكى" إلى أرسطو (*فن الشعر*) الذي يستعيد تأملا نسبه أفلاطون إلى سقراط في الكتاب الثالث من *الجمهورية*. يميز أفلاطون بين التقليد بمعنى (*المحاكاة*) والمحكي البسيط (*الحكائية*). تحيل الحكائية الأفلاطونية على مقاطع يتكلم فيها الراوي باسمه. فيما تشير المحاكاة إلى أقوال شخصيات متلَفّظة بأسلوب مباشر. كان لهذا التمييز في العصور القديمة وظيفة أساسية تسمح بتصنيف الأجناس: بين الصيغتين "الخالصتين" اللتين هما القصيدة المدحية(الحكائية) والمسرح (المحاكاة)، وُجِدت صيغة مختلطة ـ الملحمة ـ مؤسسة على التناوب بين *الحكائية والمحاكاة*.

ستمارس الراوية، كخلَف للملحمة، طوال تاريخها هذا التناوب بين الصيغة الحكائية والصيغة المحاكاتية. هنا أيضا، يسمح التمييز، بشكل خاص، بتحديد الأجناس الراوئية الفرعية. وواضح أن

الروايات التعليمية وروايات الأطروحة ستمنح امتيازا للخطاب المباشر للراوي غير المتردد في الحديث باسمه الخاص بغية توجيه تأويل نصه. وستتعارض المحكيات المحاكاتية مع هذه الروايات ذات المهيمنة الحكائية: هدفها من ذلك تناسي الصوت السردي في سبيل تقديم الإيهام بالواقع. المثال الأجدر هو الروايات الواقعية، أو بالأحرى الطبيعية.

في الروايات المعاصرة، كما رأينا، تقدم المسافة نفسها إما كمسافة قصوى (الراوي، ابتعاده عن القصة، يثير الانتباه إلى نشاطه)، وإما كمسافة أدنى (الراوي، في "قربه" من الوقائع المروية، يمنح امتيازا للمصداقية). ولئن كانت المسافة تعني المحكي "الذاتي"، فإن القرب يعني المحكي "الموضوعي". الاختيار الأول نجده في *الإعدام* لأراغون (1965)، والثاني في *المتلصص* لروب ـ غرييه (1955).

غير أن التمييز المسافة/القرب قد سمح في القرن العشرين بتطوير التقنيات الروائية في محكي الأفكار أكثر منه في محكي الأحداث. تمثل الحدث الحاسم في بروز المونولوج الداخلي عند دوجاردان (*انشطار الأمجاد*، 1887)، بعد ذلك عند جويس (*يولسيس*، 1922)، وفوكنر (*الصخب والعنف*، 1929). على أن اللجوء ذا الامتياز إلى هذا الإجراء ينم عن تغيير أساسي في هدف الرواية السيكولوجية: إن باطنية الكائن من التعقيد بحيث لا يعود الراوي في مستوى التعليق عليها؛ ولا يكون بوسعه سوى استعادتها، مانعا عن نفسه محو الجانب الفوضوي والغامض.

فيما يتعلق بالتبئير، من الأجدر التمييز منذ البداية بين المحكيات بضمير المتكلم(التي بالضرورة مبأرة ـ قبليا على صورة الشخصية ـ الراوية) والمحكيات بضمير الغائب. في هذه الأخيرة، كان التبئير" الصفر" ـ بمعنى غياب التبئير ـ لمدة طويلة هو المعيار(ولو أن التبئير الداخلي قد أمكنت ممارسته بانتظام في مشهد أو في فصل). ولعل الجدة الكبرى، في القرن التاسع عشر، هي ظهور محكيات مروية من البداية إلى النهاية بتبئير *داخلي* قار (*ما الذي علمته ميزي*، جيمس، 1897).

في القرن العشرين، سنجد تقنيتين جديدتين: *التبئير الداخلي المتغير* (فوكنر، *وأنا أحتضر*، 1930) والتي في تحولها المستمر من وجهة نظر إلى أخرى، تمنع كل رؤية شمولية و، تحت تأثير السينما، امتدادَ التبئير الخارجي على مجموع المحكي (همنغواي، *القتلة*، الترجمة الفرنسية، 1948).

الزمن والمحكي

كما رأينا، ترتكز دراسة الزمن على مساءلة اختيارات الراوي فيما يخص لحظة السرد، والتنظيم الذي وفقه تروى الأحداث، وسرعة المحكي، وتواتر هذا المشهد أو ذاك.

ولئن بدت صيغة السرد *اللاحق* مفروضة في وقت مبكر جدا، فإننا مع ذلك نصادف منذ النشأة أمثلة منتظمة لسرد أكثر تعقيدا. وهكذا، فقد التمست *الأوديسا* سردا سابقا بواسطة صيغ مستقبلية تنبؤية(بحيث لا يتردد الراوي، عندما يقدم شخصية ما، في الإعلان عن المستقبل المحتفظ به لها. وهنا أيضا، فما سيميز القرن العشرين هو

الاستعمال المتكرر لتقنية، لم تستخدم إلا عرضا أو في أجناس معينة مثل اليوميات أو الرسائل (*أوبيرمان*، سيناكور، 1804): السرد المتزامن.

إن لهذه الصيغة السردية، المتميزة باستعمال صيغة الحاضر، إيجابية منح الوهم بكون الراوي يكتب أثناء لحظة الفعل. من هنا فغياب المسافة الزمنية تقوم بتناسي عمل الكتابة وحضور الراوي، بما هما أثران فحصتهما بشكل صريح الواقعية الذاتية. نجد ذلك، على سبيل المثال، في *صحراء* للوكليزيو(1980).

يوجد اللعب على التنظيم أيضا منذ العصور القديمة. مثلا، تقدم *الإلياذة* عددا من *المفارقات الزمنية* السردية. إذ تستهل قصيدة هوميروس *باستباق*: نبأ غضب أخيل، لكن المحكي لن يشرح أسبابه إلا فيما بعد. ولئن تم احترام التنظيم الكرونولوجي بشكل عام من طرف الروايات الواقعية والطبيعية، فإننا نجد منذ الحقبة الكلاسيكية محكيات الذاكرة(*حياة ماريان*، ماريفو، 1731ـ1741) التي تبدأ، بشكل منطقي أشد، من النهاية. وسيمارس القرن العشرين بوفرة الاسترجاعات، الفائدة منها هو إعادة النظر في تصور عن الزمن، من حيث هو تصور مهمل منذ ذلك الحين، فيما يفرض الزمن الذاتي نفسه أمام الزمن الموضوعي(انظر *بحثا عن الزمن الضائع*، بروست، 1913ـ1927). وسيمر تفكيك المحكي الكلاسيكي كما باشره "عصر الشك" في البداية، ثم بعد ذلك في الرواية الجديدة، في جزء كبير منه من خلال مساءلة الزمن الخطي. فمحكي *مولي*(بيكت، 1951) يستهل من النهاية (الشخصية في عودتها إلى غرفة الأم، تشرع في حكي

ماض معذب)، وتفضي بنا *استعمال الزمن* ل م. بوتور(1956)، في تراكبها لسلسلتين زمنيتين في القصة والسرد، إلى متاهة الذاكرة.

فيما يتعلق بالسرعة، سيرفض الأدب المعاصر التناوب التقليدي للمشهد/التلخيص لفائدة الأشكال القصوى للتبطيء أو التسريع. هكذا، تزخر النصوص المعاصرة بتوصيفات متضخمة تطورت على حساب الحبكة(*المتلصص*، روب ـ غرييه، 1955) أو بحذوفات متكررة تجعل بعض القراءات صعبة(*الصخب والعنف*، فوكنر، 1929). توجد إحدى المحاولات الأشد تطرفا للتبطيء في *التكبير* لكلود موريالك (1963)، حيث تروى دقيقتان في مائتي صفحة.

يوجد اللعب على التواتر أيضا في كل الحقب. إذ من المؤكد أن الصيغة *الفردية* تفرض ذاتها بشكل سريع كمهيمن. ففي القرنين السابع عشر والثامن عشر نجد الصيغة *التكرارية* من خلال رواية التراسل(*العلاقات الخطرة*، لاكلو، 1782). أما الصيغة *التكرارية المشابهة* فقد ظلت حتى فلوبير في حالة تبعية وظيفية بالنسبة للمشاهد الفردية: لزم انتظار *مدام بوفاري*(1857)، كي تأخذ المشاهد المروية بصيغة الماضي المستمر، الذي يستدعي القلق والروتين، استقلالية حقيقية. وستصب الحداثة اهتماما خاصا على الصيغة *التكرارية*، باللعب على التبئير الداخلي المتغير(حدث واحد منظورا إليه من خلال شخصيات مختلفة). هذا الاهتمام المعلن عنه من أجل فردية وجهات النظر ذو حساسية بشكل خاص في *الكائن الذي لا تحتمل خفته*(1984)، حيث يقدم ميلان كونديرا نفس الأحداث من منظور كل واحد من البطلين.

الوصف

شهد التعامل الروائي مع الفضاء تطورات بالغة الأهمية. ففي نصوص العصور الوسطى، كان الوصف على الأخص قيمة رمزية وشعارية: في تطوره الطفيف، أحال الوصف على قوالب قابلة في الحال للتأويل من طرف القارئ. في *رواية إينياس*(1160)، يتميز وصف قرطاج بمحو الوهم المرجعي لصالح عمل أسلوبي(اللجوء إلى التعداد، والتكرار، والمبالغة) يهتم بإثارة إعجاب القارئ أكثر من اقتراح صورة دقيقة عن المدينة.

أما في القرنين السادس عشر والسابع عشر، فتميل النصوص الوصفية إلى أن تصبح "قطعا أدبية" توجد قيمتها في تقليد القدماء. ولقد كانت للتوصيفات الروائية في جل الأحيان وظيفة تزيينية: تستجيب لتشفير صارم جدا مؤسس على استعمال *المواضع*(Topoi) وعلى البواعث الموروثة عن الأدب القديم. إنه انتصار الرواية الرعوية والريفية كما نجدها عند أونري دورفي (*أستري*، 1607 و1610). ومع القرن السابع عشر، بدأ مفهوم الموهبة الشخصية يفرض ذاته: صار الخيال معيارا هاما مثل "الاقتداء الحسن". وتبنى الوصف الكاشف عن أصالة الكاتب وظيفة تعبيرية مثلما يوضح ذلك مشهد المسابقة في *أميرة كليف* (مدام دو لافييت، 1678).

وسيشهد القرن الثامن عشر إقامة توازن بين الوصف المعبر(الذي سيتواصل في القرن التاسع عشر مع الرومانسيين) والوصف التوثيقي الذي يسمح للراوي بتبليغ معرفة ما. ولئن كان الأول متواجدا عند

روسو (*هيلويز الجديدة*، 1761)، وبيرناردان دو سان ـ بيير (*بول وفيرجيني*، 1788)، فإننا نجد الثاني عند مونتسكيو (*الرسائل الفارسية*، 1721).

وسيتوافق القرن التاسع عشر مع انتصار الوصف الواقعي: ليس المقصود بذلك عرض العالم كما هو وحسب، وإنما أيضا استغلال القيمة التعليمية لكل مقطع وصفي. هذا الميل سيزداد مع التيار الطبيعي (خصوصا في روايات زولا).

على أن الوصف الواقعي، في القرن العشرين، سيتم الاعتراض عليه بطرق مختلفة. ذلك أن الفكرة القائلة بأن الواقعية الذاتية أكثر صدقا من الواقعية الموضوعية ستنفتح على ممارسة متكررة للوصف المبأر (المضطلعة به نظرة شخصية ما). ومن جهتها، ستمارس الرواية الجديدة التضخيم الوصفي في سبيل إضعاف الحبكة التقليدية.

الشخصية

يتأرجح التعامل الروائي مع الشخصية منذ الوهلة الاولى بين النموذج السيكولوجي (الشخصية بما هي صورة الشخص) والنموذج الوظيفي (الشخصية عنصر للآلية السردية).

منذ العصور القديمة طُرحت حدود الجدل من طرف أرسطو الذي صنف في *فن الشعر* أبطال الأعمال المتخيلة، انطلاقا من الأفعال التي ينجزونها. هذه الرؤية للشخصية والخاضعة كليا إلى "فعلها" تستجيب إلى هيمنة الأجناس المشفرة، وتتعزز في الحقبة القروسطية، حيث تقدم الملاحم البطولية والحكايات الشعبية

المنظومة شخصيات نموذجية لمستقبل مقرر سلفا(*رؤول كامبري*، حوالي 1180؛ *أوكسان ونيكوليت*، في بداية القرن الثالث عشر).

وسيتعين انتظار مولد الرواية الحديثة في القرن السابع عشر كي تكتسب الشخصية سمكا سيكولوجيا حقيقيا(*أميرة كليف*، مدام دو لا فييت، 1678). وسيقود بروز مفهوم الفرد بالتدريج إلى اعتبارها قصدية المحكي: يتساءل هنري جيمس في (*فن التخييل*، 1884) قائلا "ما اللوحة أو الرواية التي *ليست* توصيفا للطباع؟"

تفضي هذه المقاربة المنتصرة في نهاية القرن التاسع عشر رأسا إلى المفهوم المورياكي للشخصية المستقلة المنفلتة من رقابة مؤلفها(*الروائي وشخصياته*، 1933). وسوف يقوم مجيء التحليل النفسي بتقوية هذه المقاربة السيكولوجية وذلك بتهذيبها. ففي "الإبداع وحلم اليقظة"(1908)، يستنبط فرويد ميولات المؤلف الحديث "لتشخيص التيارات المتصادمة في حياته النفسية في الأبطال".

ولئن كان من المؤكد أن الشخصية حاملة لرؤي الشخص، فقد تم مع ذلك استنكار النموذج السيكولوجي، باعتباره صادا لكل مقاربة علمية. ففي ارتباطها من جديد مع المنظور الأرسطي، تؤكد المقاربة الشكلانية *مبدأها*: "ليس جيل بلا أنسانا، وإنما خيط يربط بين حلقات الرواية"(شكلوفسكي). إن المهم في المحكي ليس من هي الشخصيات(هوياتها المتغيرة لا تؤثر على البنية السردية)، وإنما ما الذي *تقوم* به. من هنا بالوسع أن نتساءل ما إذا لم تكن الشخصية، بوصفها "نسيجا من الكلمات"، و"كائنا ورقيا"، في الواقع "وهما

أدبيا"(فاليري) أو "مفهوما فقد صلاحيته" (روب ـ غرييه). وإذ نلج "عصر الشك"، حيث تُفتح الطريق، وتنفتح الدراسات السيميائية(أو السيميولوجية)، التي شهدت تطورا واسعا بدء من سنوات الستينيات، على مساءلة جذرية للشخصية. وخلال السبعينيات، سيناضل الانبهار بالرواية الجديدة والعودة بقوة إلى الذات والمحكي الكلاسيكي(وحتى المتجدد) لصالح عودة الشخصية: هذه الأخيرة من خلال كينونتها كما من خلال فعلها، تبدو متعايشة مع الجنس الروائي. إذ يعيد تورنييه في (*ملك الأولن*، 1970) الصلة من جديد مع المفهوم التقليدي الذي يحسب حسابا لعلم النفس؛ وتعود دوراس(*العشيق*، 1984)، وروب ـ غرييه(*المرآة العائدة*، 1985) إلى صورة الراوي ـ الشخصية المندرج في تقليد طويل الأمد من قبلُ في المحكي الأوتوبيوغرافي.

الحبكة

لمدة طويلة قُدمت الحبكة التقليدية، بما هي متتالية أفعال مبنينة(تمتلك بداية وعرضا ونهاية) ومنطقية(كل مرحلة تتسبب في مرحلة أخرى)، كعقلنة لواقع مطابق لمخططات ثقافية. وقد تم إدراك الكون الحكائي كعالم ممكن، تشييده وحيله واعتباطه ممحوة لصالح طبيعية ظاهرة.

ولئن كانت محاولات تدمير النموذج الكلاسيكي قد ظهرت في وقت مبكرجدا ـ استغل لاكلو افتراضات رواية التراسل في *العلاقات الخطرة*(1782)، ولعب ديدرو بأسس الحيكة في *جاك القدري*(1790) ـ فإننا، في الحقبة المفصلية في القرنين التاسع عشر والعشرين،

سنشهد إعادة نظر جذرية. حيث أفضت يقظة الوعي بالطبيعة الاجتماعية للغة إلى تفكيك المحكي الكلاسيكي.

لهذا التغيير أسبابه الإيديولوجية. فبدل اقتراح تمثيل مشيد(وبالتالي خاطئ) لعالم مدرك من الآن فصاعدا كعالم معقد ومريب، عمل الروائي المعاصر على استعادة هشاشة وتلاشي الكائنات والأشياء. ذلك أن الفهم الجديد لما هو واقعي يقتضي طريقة خالصة لتحرير محضر عنه.

فأن يتعلق الأمر بمعارضة ساخرة للحبكة الكلاسيكية باللعب مع الكليشهات(*التعديل*، بوتور، 1957) أو كتابة محكيات خالية من الاحداث من النظرة الأولى(*موديراطو كونطابيل*، دوراس، 1958)، فتلك هي الفكرة ذاتها لعرض متتالية من أفعال ممنوح إليها معنى هوجم بالعنف. لم تعد الأهمية في البحث داخل الفعل، فاللغة هي التي تشغل من الآن فصاعدا الجانب الأمامي من المشهد.

إلا أن المغامرة مع السرد الكلاسيكي لم تختف. فلئن لم تعد الحبكة وقائعية، فإننا نشهد مأساة أخرى، مأساة كتابة باحثة عن التقاط واقع متحرك ومريب، بحيث تقدم الرواية نفسها كمحاولة لقول ما لا ينقال، وإبلاغ ما لا تمتلكه الممارسة اليومية المعيارية للغة من وسائل لاستعادتها(بمعية هذه الفكرة، على المستوى الخلفي ـ المقلقة ـ التي ربما ليست في واقعها سوى الكلمات) من الآن فصاعدا، ما يقدم إلى القارئ هو هذا الانطباع الفردي المتعين اتخاذه مباشرة حول عمل الكاتب.

رواية الأنا

منذ وقت مبكر جدا، احتل رسم الأنا مكانة مختارة في الأدب، غير أن الراوية لم تجعلها في مركز اهتمامها إلا في وقت متأخر.

فإذا كان رابليه، في القرن السادس عشر، قد منح مكانة هامة للفهم المباشر للظواهر من خلال التجربة الشخصية، فإن النزعة الإنسانية، وبشكل خاص في الأشكال غير الروائية، قد رامت تعريفا جديدا للإنسان. هكذا سعت *أبحاث* مونتين(1580ـ1588)، عن طريق الثقافة القديمة، صياغة حكمة تسمح للأنا بالانعتاق.

في القرن السابع عشر، ظل عدد من المفكرين متأثرين بقراءة *أبحاث*. بالنسبة لديكارت وصل رسم الذات إلى نزعة شكوكية تصلح كنقطة انطلاق لمؤلفه *تأملات ميتافيزيقية* (1647)؛ وبالنسبة لباسكال (*خواطر*، 1670) فالحب الخالص الذي يغذي عمل مونتين لهو دليل إضافي على ضعف الإنسان. وفي نظر الأخلاقيين (لاروشفوكو، *أمثال*، 1665) فقصدية رسم الأنا هي الفحص الدقيق والعديم الشفقة للطبيعة البشرية.

وسنشهد في القرن الثامن عشر انقلابا جديدا مع روسو: لم تعد الأنا التي صارت موضوعا جوهريا في الخطاب محركا للكبرياء، وإنما كأساس حقيقي لأخلاق حيوية باطنية. لعل هذا الميل لا يسم "السيرة الذاتية الحقيقية" (*اعترافات*، 1764ـ71) وحسب، وإنما أيضا السيرة الذاتية التخييلية (*حياة ماريان*، ماريفو، 1731ـ41)، بل وحتى الروايات (*هيلويز الجديدة*، روسو، 1761).

أما في القرنين التاسع عشر والعشرين، فسيطرح سؤال الأنا انطلاقا من الاكتشاف القلق للوجود. سيصبح ما كان شكوى غنائية في الماقبل ـ رومانسية (*أوبرمان*، سيناكور، 1804)، وفي الرومانسية (*اعتراف طفل القرن*، موسيه، 1836)؛ و*مذكرات فيما وراء الموت*، سيصبح في القرن العشرين مصدر أخلاق (سارتر، كامو، مالرو) أو استفهام دائم(ريكاردو، روب ـ غرييه، بوتور).

تحت تأثير علم النفس، سيعي الأدب المعاصر استحالة تقديم صورة صادقة وحقيقية عن "أنا"(je) تعبر عن ذاتها. من ثمة، ستأخذ رواية الأنا طريقين جديدين: الأولى هي السيرة الذاتية الملتوية(كلود سيمون) تصاحبها فكرة أن الكتابة وحدها تسمح بالتعبير عن الجزء الأعمق والأصدق للذات، بينما تتمثل الثانية في الإخراج المباشر للحياة الباطنية من خلال كتابة عادة ما تكون متقطعة (بيكيت، *المقزز*، 1953).

في الثمانينيات، سنشهد عودة جديدة. هذه العودة إلى كلاسيكية السرد ستنفتح على نهضة السيرة الذاتية ـ تندرج ضمنها كتابات رواد الراوية الجديدة: دوراس (*العشيق*، 1984)، روب ـ غرييه (*المرآة العائدة*، 1985).

الرواية والتاريخ

كل رواية وإن كانت تعكس على نحو مائل الحقبة التي نشأت فيها، بالوسع اعتبارها "تاريخية". ففي مفهومها الأشد تقييدا، بوصفها جنسا، تطورت الرواية التاريخية بشكل ملموس مع مرور الزمن.

إنه احترام الإكراهات الثلاثة التي قام بتحيينها براين ماك هيل(*التخييل مابعد الحداثي*، 1987)، وهو احترام يسمح بتعريف الرواية ككتابة "تاريخية": عدم معارضة التاريخ الرسمي، وعدم احتواء النزعات المفارقة؛ وتقديم منطق ومادة منسجمين مع منطق ومادة الواقع. قد نضيف كذلك الإكراه *الأخلاقي*، أي الرصانة الضرورية في التعامل مع الوقائع.

غير أن التاريخ المفصلي في تطور الجنس كان هو الرواية السكوتية (*إيفانوي*، 1819) التي يدعي فيها بلزاك الأستاذية في *الثوار الملكيون*، (1829). فقبل والتر سكوت سكوت، كانت الرواية التاريخية تصويرية في البداية، وظيفتها الأساسية هي الإمتاع، لكن بعده باتت وظيفتها تعليمية وبيداغوجية.

ورغم ذلك، فقد ظلت العلاقات بين االتاريخ والرواية ملتبسة دائما. فلئن امتحت مادتها من التاريخ، فإن هذا الأخير يمنح ذاته للقراءة وفق صيغة سردية. والواقع أن المحكي التاريخي في القرن التاسع عشر قد استخدم بوعي النماذج والصوز المستخرجة بجلاء من المجال الأدبي. وعلى نحو كاشف، كان مؤرخو الحقبة الكبار كتابا أيضا. يروي ميشليه(*تاريخ الثورة الفرنسية*، 1847ـ1853) الملحمة الثورية بصيغة رومانسية، في حين يستحضره توكفيل(*النظام القديم والثورة*، 1856) بصيغة تراجيدية.

فيما يخص سعة الجنس، نجد عند فيني في توطئة *خمسة ـ مارس*(1826) فكرة تم تصورها من قبل في *فن الشعر* لأرسطو:

يتعارض الحقيقي الفعلي المجاور للتاريخ مع الحقيقة الفنية للتخييل، و"يصفي" المعطيات الخام للتاريخ الرسمي و"يركزها".

إن الحداثة، حتى وإن اعتبرت الرواية التاريخية جنسا ملتبسا(من الصعب التوفيق بين الانعكاسية الذاتية التي تستند عليها والإحالة على الواقع الذي يؤسس الراوية التاريخية). هذه الحداثة تقدم – على نحو مفارق ـ محاولات التوليف بين التأريخ والمرجعية الذاتية. هذا ما تشهد عليه، من ضمن عدة أشياء أخرى، روايات كلود سيمون. ف *الأقاقيا*(1989) في احترامها بدقة لإكراهات الرواية التاريخية، تقترح لعبا تخييليا مؤسسا على إحالة مزدوجة على حرب 1914، وحرب 1940: في تعبيرها عن الكينونة اللاعضوية للواقع، تشدد الرواية على خاصية الوقائع التاريخية، من حيث هي خاصية "معاد تشييدها".

يشكل التشويش على الأجناس كما نجده في *ملك الأولن*(تورنييه، 1970) طريقة أخرى للاعتراض على الحدود بين التاريخ والتخييل: في تأرجحها بين المحكي الواقعي(إطاره هو الحرب العالمية الثانية) ومحكي عجائبي(في إخراجه لغول الخرافات)، تطرح رواية تورنييه السؤال الأساسي ل "ميثاق القراءة".

وإذا، فالحداثة لم تتخل عن الرواية التاريخية، وهذه الأخيرة فرصة للتأمل في الخطاب التاريخي نفسه، بل وتأمل في اللغة بشكل عام أكثر مما هي فرصة للتأمل في حقبة معطاة.

المروي له

بوسع القارئ الذي يشيده النص ـ المروي له ـ اتخاذ وجوه مختلفة جدا. ذلك أن خصائصه مرتبطة بنوع الرواية التي يظهر فيها أكثر من التاريخ. نصادف بشكل خاص *الشخصية ـ المروي لها* (ذلك الذي يلعب دورا في القصة) في رواية التراسل أو في التوطئات. إذ يكمن دوره في تصديق التخييل، وفي تأكيد المشابه للحقيقي. من هنا، فالكونتيسة ناتلي دو مانيرفيل شخصية ـ مروي لها في تلك الرسالة المطولة التي تشكل *الزنبقة في الوادي* (1836). على نفس الشاكلة، بالإمكان قراءة *استعمال الزمن* (بوتور، 1956) كمرسلة موجهة إلى آن بيلي. النوع الثاني من المروي له هو *المروي له الملتمَس*. يقصد بذلك القارئ المجهول بدون هوية حقيقية، والملتفت إليه الراوي أثناء المحكي. يبدو ذلك عرضا عند ستاندال أو بلزاك. أما ديدرو (*جاك القدري*، 1796) فيستعمله ضمن هدف معارضٍ ساخر لتوضيح الخاصية الاعتباطية للمحكيات، وللاستهزاء بانتظارات القارئ المشفرة. وإذا فالمروي له الملتمس الذي ليس بشخصية (لا يتدخل كفاعل في القصة) تُقدِّره بشكل خاص الرواية المعارضة الساخرة الذاتية. النوع الأخير هو *المروي له الممحو* والمتعايش مع فعل التلفظ. ونجده أيضا في كل الروايات إما لوحده أو مجاورا للشخصية ـ المروي لها أو المروي له الملتمس؛ لكنه ليس موصوفا أو مسمى، وإنما حاضر ضمنيا عبر المعرفة والقيم التي يفترضها الراوي عند المرسل إليه في النص الذي يرويه. لكن إذا كان توزيع أنواع المروي لهم هو الأكثر إجرائية، فالبوسع مع ذلك إبراز

بعض الميولات على مر التاريخ. هكذا، فقد منح القرن التاسع عشر الواقعي امتيازا للمروي له الممحو (تقوم الرواية الطبيعية بمحو علامات التخييل بقدر ما تستطيع)، في حين ترتبط الرواية المعاصرة طوعا ومن جديد بالشخصية ـ المروي لها(باعتبارها ركيزة "الواقعية الذاتيه)، بل وبالمروي له المستفهَم (بوصفه مكونا أساسيا في الإنعكاسية ـ الذاتية). هذا الاخير نجده في *الشدي* لفيليب روث (1972)، كما نجد المروي له ـ الشخصية في *لو أن مسافرا في ليلة شتوية* (كالفينو، 1979). في الحالة الأخيرة، يكون لتوضيح المروي له هدف آخر غير الحقبة الكلاسيكية: لم يعد المقصود إثارة عملية التحديد، وإنما إعادة النظر في تقنية جد بالية.

التلفظ الروائي

لا تتنوع مكانة التلفظ في الرواية بالقياس إلى القصة بقدر ما تتنوع بالقياس إلى الجنس: ثارة تكون علامات التلفظ بارزة، وثارة أخرى متستِّرة.

يتواجد إظهار التلفظ الهادف إلى إلغاء التخييل أساسا في الأدب المعارض الساخر (*الرواية الكوميدية*، سكارون، 1651 و1657) أو التأمل ـ الذاتي(رواية عن رواية: *مزيفو النقود*، جيد، 1925).

وتفرض صورة المتلفظ نفسها في الروايات التعليمية (*الفلاح المنحرف*، ريتيف دو لا بريتون، 1775) أو محكيات الأطروحة (*المجتون*، باري، 1897) التي لا تخفي نسق القيم التي تنقلها. فالمتلفظ الهوغولي ـ الذي لا يتردد في التحدث باسمه ـ يندرج

بالنسبة للعديد ضمن البعد الإيديولوجي *للبؤساء*(1862). نعرف كذلك ميل بلزاك لصيغ الحاضر الكلية الأزمنة والحاملة لحقيقة تزعم أنها "عامة".

في المقابل، تتستر علامات التلفظ في التقليد الروائي الطبيعي(زولا) كما في تقليد الرواية "الموضوعية"(روب ـ غرييه). التقليد الأول يسعى إلى تناسي وضعية نشأة التخييل، فيما يمتنع الثاني عن توجيه أحكام القارئ بواسطة تعليمات أكثر وضوحا.

مثل هذه الثنائية بين القطب الواقعي وقطب التأمل ـ الذاتي نجدها في حالة التناص. بحيث ستمنح الرواية الواقعية امتيازا للوظائف المرجعية والحجاجية، في حين تُشَغِّل رواية التأمل ـ الذاتي، الهادفة إلى المباعدة، الوظائف *اللعبية والنقدية والميتاخطابية*. غير أن السخرية، القارة في التيار الثاني(ديدرو، كالفينو، إيكو)، ستقصى في التيار الأول بشكل عام.

مسرد لأهم المصطلحات

(Actant)

العامل: واحد من الأدوار الستة(الذات/الموضوع، المعيق/المساعد، المرسل/المرسل إليه) الضرورية لوجود المحكي بحسب غريماس.

(Acteur)

الفاعل: شخصية تضطلع بدور أو عدة أدوار ضرورية لجريان المحكي.

(Affectation)

التعيين: إجراء يكمن، ضمن الوصف، في تأجيل الإشارة إلى الموضوع الموصوف بشكل يثير الالتباس، وأو المفاجأة، أو الغموض.

(Amplitude)

المدى: مدة زمنية تغطيها مفارقة سردية.

(Anachronie narrative)

المفارقة السردية: التنافر بين الجريان المنطقي للأحداث المقدمة في القصة والتنظيم التي تروى فيه.

(Analepse)

الاسترجاع: مفارقة زمنية من خلال الاستذكار تكمن في حكي حدث سابق بعد فوات الأوان(إجراء يعرفه التحليل الفيلمي تحت اسم "فلاش باك".

(Ancrage)

الإرساء: إجراء يكمن، في وصف ما، في الإشارة إلى موضوع موصوف في بداية المقطع الوصفي بطريقة تسهل فهم النص.

(Aspectualisation)

التمظهر: مجموع الإجراءات الوصفية التي تشير إلى مظهر ما تم توصيفه عبر *الخصائص*(الحجم، القامة، الشكل، اللون، ألخ.) و*الأجزاء*(العناصر المكونة).

(Axes préférentiels)

المحاور التفضيلية: مجالات الفعل ذات الامتياز من قبل الحبكة، والتي تسمح بأن تقارن فيما بينها الشخصيات الرئيسية في الرواية.

(Compétence)

المقدرة: في البرنامج السردي (ب ن) كما حدده غريماس، تتشكل المقدرة كمرحلة لاكتساب الذات ل/ القدرة على الفعل/ والمعرفة بالفعل/ الضروريين للفعل.

(Compétence (de lecteur))

مقدرة القارئ: معارف القارئ اللازمة لفهم رواية ما، المسلم بها النص نفسه.

(Contrat de lecture)

عقد القراءة: سلسلة من العلامات المشيرة إلى أي مواضعات يتطلبها النص لقراءته.

(Diégèse)

الحكائية: الكون الزمكاني للرواية.

(Distance)

المسافة: درجة تضمين الراوي في القصة التي يرويها.

(Epitexte)

النص الحاف: نص موازي يقع(على الأقل، في الأصل) خارج الكتاب (المحادثات، والمراسلات ، واليوميات الحميمية).

(Ethos)

الإيتوس: مجموع العلامات التي، في منحها صورة موثوق بها عن المتحدث، تضمن مصداقيته.

(Focalisation)

التبئير: تقييد الحقل ـ أو بتحديد أكثر، انتقاء المعلومة السردية ـ الذي يفرضه المحكي نفسه باختياره تقديم القصة انطلاقا من وجهة نظر معينة.

(Fonction « paratonnerre »)

الوظيفة الدافعة: "اعترافات" الروائي – بشكل عام في إطار التوطئة- حول نقائصه، بهدف التحذير من الآثار السلبية في تثمين أكثر جلاء للعمل الذي يقترحة على القارئ.

(Histoire)

القصة: مجموع الأحداث المروية من قبل المحكي.

(Horizon d'attente)

أفق الانتظار: حقل الممكنات الذي يسقطه القارئ على النص انطلاقا من إشارات النص الموازي.

(Logos)

اللوغوس: مجموع الإجراءات المؤسسة على حجاج منطقي، يستدعي عقل المرسل إليه.

(Manipulation)

المعالجة: تعني، في البرنامج السردي (ب. س) كما عرّفه غريماس، المرحلة المطابقة لانطلاق ب.س (تفترض مرسلا ساعيا لأن يوصل إلى الذات الباحثة رغبة في فعل ما أو أمر القيام به).

(Mise en relation)

ربط العلاقة: مجموع الإجراءات التي، في توصيف ما، تحدد علاقة الموضوع الموصوف بموضوعات العالم الأخرى.

(Motivation)

التحفيز: مجموع التقنيات ـ التي نجدها أساسا في الروايات الواقعية ـ المخصصة لتناسي الخاصية المشيّدة للسرد وجعله طبيعيا قدر الإمكان.

(Narrataire)

المروي له: صورة المرسل إليه التي بالوسع إعادة تشييدها في محكي معطى انطلاقا من تيمات مطروحة على مستوى اللغة المتسعملة، وعلى مستوى التفسيرات الضرورية أو الزائدة.

(Narration)

السرد: فعل منتج للمحكي، الذي كما هو، يضطلع بمجموع الاختيارات التقنية(مثل نوع الراوي الذي يتم إخراجه في النص، أو التنظيم الذي تروى فيه القصة).

(Narratlogie)

السرديات: مجال معرفي يهتم ببنيات المحكي(بالمحتوي)

(Paratexte)

النص الموازي: إشارات لفظية تحوط بالنص من دون أن تكون النص عينه، وظيفتها هي تمديده وتقديمه.

(Pathos)

الباثوس: مجموع التقنيات التي تسمح بتحريك شعور القارئ واللعب على وجدانيته.

(Performance)

الإنجاز: في البرنامج السردي(ب.س) كما يحدده غريماس، يشكل الإنجاز مرحلة إتمام ب.س المحيل على فعل الشخصية، وعلى مجموع الأفعال المكونة لبرنامجه.

((Performance (du lecteur))

إنجاز القارئ: نشاط القارئ، الكامن في تفعيل المستويات المختلفة لنص ما.

(Péritexte)

النص المصاحب: نص موازي يقع داخل الكتاب (العنوان، التوطئة، الملاحظات، عناوين الفصول.

(Portée)

السعة: مسافة ـ إلى حد ما كبيرة ـ تفصل مفارقة زمنية عن لحظة القصة التي تظهر فيها.

(Programme narratif)

البرنامج السردي: متوالية من أربع مراحل ـ *المعالجة*، *المقدرة*، *الإنجاز*، *الجزاء* ـ بوسعنا تعيينها بفضل تحليل الكيفيات (القدرة، المعرفة، الواجب، الإرادة)

(Prolepse)

الاستباق: مفارقة زمنية بواسطة التقديم، تكمن في الحكي المسبق لحدث لاحق.

(Récit)

المحكي: الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يقدم قصة.

(Role thématique

الدور التيماتي: فاعل في محكي متصورٌ من وجهة نظر مجازية، أي كحامل ل"معنى"

(Sanction)

التصديق: يشكل في البرنامج السردي(ب.س)، كما عرفه غريماس، لحظة الانغلاق حيث يتم تأويل الفعل وتقييمه.

(Schèma quinaire)

المخطط الخمسي: متتالية منطقية مكونة من خمس مراحل(الحالة الأولى، التشويش، الدينامية، القرار، الحالة الأخيرة)، وباعتبارها مقترحة أصلا لتبرير المتوالية السردية الأولية للخرافات، فقد كشفت عن ذاتها بشكل فعال لتحيين المنطق العميق الذي يشكل أس حبكة أي محكي كان.

(Sémiotique narrative)

السيميائيات السردية: مجال معرفي ينصب على بنيات القصة(المحتوى)

المراجع

ADAM (Jean- Michel), Le Texte narratif, Paris, Natan, 1985.

ADAM (Jean- Michel), et PETITJEAN (André), Le Texte desctriptif, Paris, Natan, 1989.

BAL(Mieke), Narratologie, HES, Utrecht, 1984.

BARBERIS (Pierre), Le Prince et le Marchand, Paris, Fayard, 1980.

BARTHES (Roland) et al., Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977.

BELLEMIN-NOEL (Jean), Psychanalyse et Littérature, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1978.

BREMOND (Claude), Logique du récit, Paris, Seuil, 1973.

CHARLES (Michel), Rhétorique de la lecture, Paris, Seuil, 1977.

CLANCIER (Anne), Psychanalyse et critique littéraire, Paris, Privat, 1973.

COHN (Dorrit), La Transparence intérieure, trad. Fr., Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981.

COURTES (Joseph), Introduction à la sémiotique narrative et discursive, Paris, Hachette, 1978.

DUBOIS (Jacques), L'Institution de la littérature, Paris-Bruxelles, Natan-Labor, 1978.

ECO (Umberto), Lector in fabula, trad. Fr., Paris, Grasset, 1985.

GENETTE (Gérard), Figures III, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE (Gérard), Palimpsestes, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE (Gérard), Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983.

GENETTE (Gérard), Seuils, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1987.

GERVAIS (Bertrand), Récits et actions, Longueil, Le Préambule, 1990.

GOLDMAN (Lucien), Matérialisme historique et création culturelle, Paris, Anthropos, 1971.

GREIMAS (A-J.), Sémiotique structurale, Paris, Larousse, 1966.

GRIVEL (Charles), Production de l'interet romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973.

HAMON (Philippe), Introduction à l'analyse du descriptif, Paris, Hachette, 1981.

HAMON (Philippe), La Description littéraire, Paris, Macula, 1991.

HOEK (Leo), La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, Paris-La Haye, Mouton, 1981.

ISER (Wolfgang), L'Acte de lecture, trad. fr., Bruxelles, Mardaga, 1985.

JOUVE (Vincent), L'effet-personnage dans le roman, Paris, PUF, coll. Ecriture, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), L'Enonciation De la subjectivité dans le langage, Paris, Armand Colin, 1980.

LE GALLIOT (Jean), Psychanalyse et langage littéraires, Paris, Natan, 1977.

LINTVELT (Jaap), Essai de typologie narrative : le point de vue, Paris, Corti, 1981.

LUKACS (Georges), La Théorie du roman, Paris, Gonthier, coll. Méditations, 1975.

MAURON (Charles), Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique, Paris, Corti, 1962.

Méthodes du texte, collectif, Paris-Louvain-la-Neuve, 1987.

PICARD (Michel), La Lecture comme jeu, Paris, Minuit, 1986.

PICARD (Michel), Lire le temps, Paris, Minuit, 1989.

POUILLON (Jean), Temps et roman, Paris, Gallimard, 1946.

PROPP (Vladimir), Morphologie du conte, trad. fr., Paris, Seuil, coll. Points, 1970.

Sociocritique, collectif, Paris, Nathan, 1979.

SOURIAU (Etienne), Les Deux Mille Situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950.

TODOROV (Tzvetan), Théorie de la littérature (textes de formalistes russes), Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1965.

TODOROV (Tzvetan), Qu'est ce que le structuralisme ?, tome 2, « Poétique », Paris, Seuil, coll. Points, 1968.

ZERAFFA (Michel), Personne et Personnage, Paris, Klincksieck, 1971.

ZIMA (Pierre V.), Pour une sociologie du texte littéraire, Paris, UGE, 1978.

الفهرس

إهداء المترجم..... 5
تقديم المترجم 7
مقدمـة 13
الجزء الأول "التحليل والتركيب" 14
- عند عتبة الرواية: عقد القراءة..... 19
- جسد النص: بنيات المحكي..... 43
- قلب الرواية : بنيات القصة 87
- الخطاب الروائي: التلفظ 142
- واقع الرواية: التسجيل خارج ـ النص 172
- القارئ في الرواية 199
الجزء الثاني " معلمات وأدوات " 233
مسرد لأهم المصطلحات 259
المراجع 266

صدر للمترجم

في الترجمة

1 . التخييل القصصي : الشعرية المعاصرة ، تأليف ريمون-شلوميت كنعان.

2. اللسانيات والرواية ، تأليف روجر فاولر.

3. شعرية الفضاء الروائي ،تأليف جوزيف إ. كيسنر.

4. مافوق البنيوية : فلسفة البنيوية وما بعدها، تأليف ريتشرد هارلند .

5. أثر الشخصية في الرواية، تأليف فانسون جوف.

في التأليف

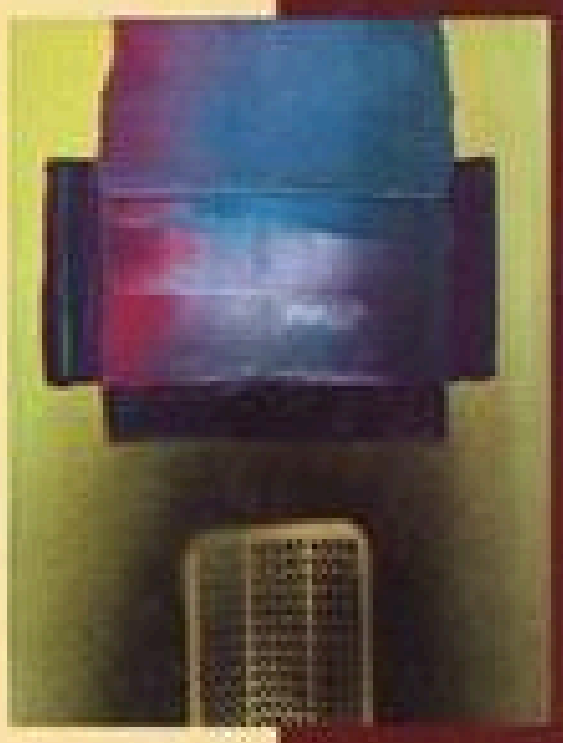
1. قراءة النص : بحث في شرط تذوق المحكي.

2. القارئ وسياقات النص.

في التأليف المشترك

1 . الكتابة النسائية : محكي الأنا، محكي الحياة، مجموعة من الكاتبات والكتاب.

2 . الهوية والتخييل في الرواية الجزائرية، قراءات مغربية .



ما الشعرية؟

يتفق أغلب النقاد والمنظرين بأن الشعرية (poétics/ poétique) ، أو النظرية الأدبية كما يعرفها كيبيدي فارغا ، هي دراسة البنيات المتحكمة في الخطاب الأدبي دون التقيد بنوع أدبي محدد ، أو أنها المجال الذي يقترح صياغة مقولات تسمح بإدراك وحدة كل الأعمال الأدبية وتنوعها في الآن معاً ، بحيث يصبح العمل الفردي توضيحا لهذه المقولات. في هذا السياق يبدو تعريف هروشوفسكي للشعرية ملائماً . يقول: "الشعرية هي الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنها تعالج قضية "ما الأدب"؟

يطمح هذا الكتاب إلى إطلاع القارئ على شعرية الرواية. نعني هنا بمصطلح "الشعرية" في مفهومها الأكثر عمومية "دراسة الإجراءات الداخلية للأثر الأدبي" . والواقع أنه يصعب اليوم تحليل نص ما دون التساؤل عن التقنيات التي يلتمسها والعناصر التي تشكله . فقد باتت هذه المقاربة الداخلية تكملة (إن لم تكن شرطا) لازمة لكل دراسة خارجية، سواء باستلهام بيوغرافي أو تاريخي، لكونها تهدف إلى إعادة الأثر الأدبي إلى محيطه.

www.attakwin.com

لوحة الغلاف للفنان كوفلاني